

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة منتوري - قسنطينة

رقم الإيداع :

رقم التسجيل :

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية و آدابها

التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث
تخصص : أدب جزائري

إشراف الأستاذ الدكتور:

يحيى الشيخ صالح

إعداد الباحثة:

زهيرة بولفوس

لجنة المناقشة :

رئيسا	جامعة منتوري - قسنطينة	الأستاذ الدكتور: حسن كاتب
مشرفا ومقررا	جامعة منتوري - قسنطينة	الأستاذ الدكتور: يحيى الشيخ صالح
مناقشا	جامعة منتوري - قسنطينة	الأستاذ الدكتور: عزيز لعكايشي
مناقشا	جامعة الحاج الاخضر - باتنة	الأستاذ الدكتور: عبد الله العشي
مناقشا	جامعة وهران	الأستاذ الدكتور: أحمد يوسف

السنة الجامعية : 2009 - 2010م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

كلمة عرفان

أتقدم بأسمى معاني الشكر والعرفان إلى شخص أستاذي
المشرف الأستاذ الدكتور : يحيى الشيخ صالح الذي أحاط هذا
البحث برعايته وتبناه منذ كان في البال فكرة ، أشكره ، وأشكر
صبره على عثراته وجهده في تصويب هناته .

ومن خلال شخصه الكريم أنحني اعترافا بالجميل لكل
أساتذتي طوال مشواري الدراسي والجامعي ، ولزملائي
وزميلاتي بقسم اللغة العربية وآدابها جامعة منتوري قسنطينة
على دعمهم وتشجيعهم .

وشكري موصول إلى أساتذتي أعضاء لجنة المناقشة على
جهد القراءة ، والإثراء ، وتصويب الهنات...

كما أشكر كل من مد لي يد العون في سبيل إنجاز هذا
البحث ولو بالكلمة الطيبة الصادقة .

إلى الجميع.. أرفع هذا الجهد محبة واعترافا بالجميل .

زهيرة

أَفْهَامُ
مَعْرِفَةِ
الْإِسْلَامِ

قادني الاشتغال على المتن الشعري الأدونيسي في مرحلة الماجستير إلى معايشة نصوص شعرية حديثة، جسدت أسلوبا مغايرا للمألوف الشعري العربي، أعلنت به تمرداها المطلق على المفهوم التقليدي للشعر، ومن ثمة اعتناقها من قيد "القصيدة"، التي ضاقت عن استيعاب هذا المد التوالدي من الأشكال الشعرية الجديدة الهاربة صوب اللامحدود واللامنتهي؛ حيث الكشف والخلق الدائمان.

هذا التفاعل المباشر مع نصوص الحداثة الشعرية الأدونيسية، إضافة إلى شغفي الكبير بالتجريب الشعري، الذي يولد المختلف الإبداعي بامتياز، دفعاني إلى التساؤل عن موقع المتن الشعري الجزائري المعاصر من كل هذه التحولات؟، وعن الحدود التي اقتطعها لنفسه من أرض الحداثة التي لا تهدأ ولا تستقر؟.

ولم تلبث هذه التساؤلات الضاغطة أن تحولت إلى رغبة جامحة شددتني نحو قراءة بعض النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة ومقاربتها، قصد التعرف على تحولاتها، وملامسة جمالياتها التي تضمن خصوصيتها وسط سيل النصوص الشعرية العربية المعاصرة في المشرق والمغرب .

وقد كان للتوجيهات المشجعة لأستاذي المشرف؛ الأستاذ الدكتور "يحيى الشيخ صالح" دورها الفاعل في دفعي نحو ضبط الأطر العامة لموضوع البحث وتسييل الضوء على مختلف أبعاده، ومن ثمة جاءت فكرة الاشتغال على "التجريب في القصيدة الجزائرية المعاصرة - دراسة في المنجز النصي- "؛ وهو العنوان الأول الذي سجل به موضوع الدراسة، والذي أثبت البحث في مختلف الطروحات النظرية المرتبطة بظاهرة التجريب في علاقته بالشعر، وكذلك مقارنة المتن الشعري المدروس وتتبع مختلف تحولاته، قصوره عن احتواء كل جوانب الظاهرة وأبعادها في المتن الشعري موضوع الدراسة، فكان التروع نحو تعديل صيغته إلى " التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر " .

إن دراسة ظاهرة "التجريب" في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر طرح علمي منهجي يسعى إلى الإجابة عن جملة التساؤلات الآتية :

- 1 - ما هي طبيعة التجريب في الشعر الجزائري المعاصر؟، هل هو السعي الإبداعي المؤسس على خلفية معرفية ورؤى فكرية واضحة؟، أم هو مجرد الخروج عن السائد الشعري ومخالفة الذائقة الفنية، وإحداث المغايرة لأجل تحطيم النموذج لا غير ؟ .

2 - ما طبيعة المسار التحويلي الذي قطعتة الممارسة الشعرية الجزائرية المعاصرة؟، وما هي الأشكال الشعرية التجريبية التي حددت معالم التحول فيه؟.

3 - ما هي جماليات النص الشعري التجريبي الجزائري المعاصر؟، وهل استطاع خلق خصوصيته الإبداعية وسط النصوص الشعرية العربية المعاصرة؟...

من الواضح أن هذه التساؤلات تستوجب للإجابة عنها إجراء مسح شامل للمدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة، من أجل الكشف عن تجليات هذه الظاهرة فيها، وبالتالي رسم المسار التطوري الذي قطعتة الممارسة الشعرية الحداثية في الجزائر، وهو أمر لا تمتلك هذه الدراسة جرأة إدعاء بلوغه، نظرا لكون التجريب فعلا يشمل جوانب النص المتعددة، ولأنه كذلك فهو يختلف من تجربة إلى أخرى، لهذا فقد اعتمدت دراستي إياه على الانتقاء الذي يُظهر هذا الاختلاف والتعدد؛ حيث لجأتُ إلى انتقاء التجارب الشعرية التي جسدت احتكاما واعيا للتجريب، كما ساهمت في دفع حركية الإبداع الشعري الجزائري المعاصر، من خلال إثرائها النص بجماليات خرجت به عن المؤلف الشعري الجزائري.

أما عن المنهجية والمنهج المتبعين من أجل تحقيق كل ذلك، فقد تم التوجه نحو تحديد مداخل الظاهرة واستقراء امتداداتها في الشعر العربي، والجزائري منه تحديدا، وبالتالي رصد التحولات التي صحبت تجلياتها فيه؛ حيث برزت المفاهيم الإيجابية الفاعلة للتجريب من خلال النصوص الشعرية التي شكلت المدونة التطبيقية لهذه الدراسة، والتي اعتمدت في الكشف عن جمالياتها على التأويل الذي تفرضه القراءة التفاعلية مع النص، والتي تنتهي إلى تقديم قراءة هي في جوهرها عتبة لقراءات أخرى أكثر عمقا وتأصيلا، تتجاوز عثرات هذه القراءة الأولى.

وبناء على ذلك تمت هيكلة البحث وفق المخطط الآتي: مقدمة، وثلاثة أبواب تتضمن ثمانية فصول، وخاتمة، بعدها فهرسة، تضم فهرس المصادر والمراجع وفهرس الموضوعات.

يعتبر الباب الأول مدخلا تمهيدا للدراسة يشمل الطروحات النظرية المرتبطة بالتجريب في علاقته بالشعر ويتوزع على فصلين، حاولت في فصله الأول أن أضبط بالشرح والتحليل مفاهيم البحث ومصطلحاته، التي تكشف عنها صيغة عنوان البحث، أما الفصل الثاني فقد جعلته للبحث في امتدادات ظاهرة التجريب وجذورها في الشعر العربي، ومن ثمة تتبع تحولات هذا الشعر، وصولا إلى عرض مختلف اتجاهاتها في شعرنا العربي المعاصر.

أما البابان الثاني والثالث فقد خصصتهما للبحث في تجليات التجريب في الشعر الجزائري المعاصر وجمالياته، حيث قسمت كلا منهما إلى ثلاثة فصول؛ حيث تتبع في الفصل الأول من الباب الثاني تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر، محاولة تقديم تصور جديد عن هذا المسار استنادا إلى دراسة نقدية تحليلية لأغلب الدراسات التي سبقتني إلى الاشتغال على الموضوع نفسه. أما الفصل الثاني منه فخصصته لعرض جملة الإشكالات التي عرقلت مسار التجريب في الشعر الجزائري؛ والمتمثلة في المفارقة بين الطرح النظري والممارسة الإبداعية عند الشعراء الجزائريين، إضافة إلى هيمنة المرجعية المشرقية، وكذلك الانقطاع الذي ميز مسار العديد من التجارب الشعرية الفاعلة، والقطيعة بين التجارب الشعرية المشكلة لمسار تطور الشعر الجزائري.

في حين خصصت الفصل الثالث لدراسة الأشكال التجريبية التي عرفها الخطاب الشعري الجزائري المعاصر؛ حيث انطلق البحث فيه من ضبط مفهوم الشكل التجريبي، وعرض أهم التحولات التي شهدتها القصيدة التقليدية الجزائرية المعاصرة، ثم الوقوف عند شعر التوقيعة والقصيدة البصرية والقصيدة النثرية، وقصيدة القناع، إضافة إلى المونولوج والديالوج باعتبارهما أبرز التنويعات الدرامية التي سادت المتن الشعري الجزائري المعاصر.

وقد حاولت في الباب الأخير من البحث إبراز جماليات النص الشعري التجريبي الجزائري المعاصر؛ حيث كشفت في الفصل الأول منه جماليات التجريب في اللغة الشعرية، كما تتبع في الفصل الثاني تحولات الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر وأساليب انفتاحه على التجريب، أما الفصل الثالث فقد رصدت فيه مختلف الأساليب التجريبية التي شهدتها الفضاء الطباعي للنص الشعري الجزائري المعاصر، وتغيرات إخراج النص.

وخلصت من كل هذا إلى خاتمة تضمنت جملة النتائج التي تم التوصل إليها، أوردتها في نقاط مرتبة بحسب المباحث والفصول.

إذا كانت دوافعي الأولى إلى اختيار موضوع الدراسة قد اكتست طابع الذاتية، فإنها سرعان ما أخذت موضوعيتها بعد الوقوف على حاجة المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة إلى مزيد البحوث والدراسات التي تصب عند هذا المسعى، الرامي إلى الإخلاص لها، وإنصافها وإبراز تفرداتها، ومن ثمة حدثتها ذات الملامح الجزائرية الخالصة، خاصة بعد الشحوب الذي طبع وجود الظاهرة في الدراسات النقدية والبحوث الأكاديمية التي أفردت جهدها لدراسة هذه المدونة؛ حيث

كشفت القراءة المتبعة للدراسات النقدية التي سبقتنا إلى تناول النص الشعري الجزائري المعاصر عن نوعين منها:

- النوع الأول: دراسات غير ممنهجة قام بها الشعراء أنفسهم لأعمال زملائهم وأصدقائهم ولم ينطلقوا فيها من منهج نقدي واضح ، بقدر ما انطلقوا من الأطر النظرية التي تحدد انتماءاتهم الفكرية والفنية، فكانت أقرب إلى التنظير منها إلى التحليل النقدي.

- النوع الثاني: دراسات ممنهجة تمتعت بالكثير من الرصانة العلمية، غير أنها دارت حول ملمح بعينه من ملامح التجريب في الشعر الجزائري المعاصر ، أو خاضت في دراسة الظاهرة من وجهة نظر مختلفة تماما لمسار دراستنا لها .

نذكر من ذلك دراسة الباحث "عبد الرحمن ترماسين" الموسومة بـ : " البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر "، التي اشتغل فيها على حركية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، مبرزاً التحولات الإيقاعية التي طرأت على بنية القصيدة الجزائرية المعاصرة وجمالياتها . إضافة إلى الدراسة القيمة التي قدمها الناقد "أحمد يوسف"، والموسومة بـ : "يتم النص والجماليات الضائعة"، والتي أفردتها لدراسة النص الشعري الجزائري المختلف أونص اليتيم وهو النص الشعري التجريبي المتمرد على كل المرجعيات السابقة، وإذ أقر بأهمية هذه الدراسة واستفادتي الكبيرة من طروحاتها النظرية والتطبيقية، أسجل أيضاً اعتمادها على الانتقاء الذي أعلن حاجة الشعر الجزائري إلى مزيد الدراسات التي تخوض في خصوصياته الإبداعية، وتبرز جماليات اختلافه عن جل النصوص الشعرية المعاصرة .

كما أذكر في السياق نفسه الجهد الذي قدمه الباحث " محمد الصالح خرفي " في دراسة نقدية (في مقال من تسع (9) صفحات نشرته مجلة الحياة الثقافية التونسية في ديسمبر 2004م ثم أعاد نشره في مجلة الناص الصادرة عن قسم اللغة والأدب العربي بجامعة جيجل في 2005م) حول " التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر - الممكن والمستحيل"؛ هذه الدراسة - من حيث الطرح - هي الأقرب إلى التصور الذي يسعى بحثنا هذا إلى تجسيده ، لكنها دراسة غلب عليها الاختصار الشديد وإصدار الأحكام التي تفتقد إلى تعليل ، حيث عرض الباحث أهم الأشكال التجريبية التي عرفتها القصيدة الجزائرية المعاصرة استناداً إلى مدونة محتشمة ، لم تتعد الدراسة فيها حدود الذكر دون الربط الذي يكشف أوجه التحوّل ، كما أنه وإن أشار إلى الممكن

استنادا إلى ظاهر النصوص الشعرية المنتقاة، فإننا لم نلامس حقيقة المستحيل في دراسته لهذه الظاهرة المميزة للإبداع الشعري الحدائي المعاصر ، والجزائري منه تحديدا .

أما عن الرسائل والأطروحات التي تقاطعت مع هذا البحث في اشتغالها على " التجريب " فأذكر منها أطروحة دكتوراه تقدم بها الباحث " الاخضر قرشي " سنة (2007م) موسومة بـ: "نزعة التجريب في الممارسة النقدية العربية المعاصرة - نقد الشعر نموذجاً ؛" حيث ركز فيها على دراسة التجريب وقضاياها في بعض المتون النقدية العربية المعاصرة، التي أظهرت احتكامها لهذه التزعة من حيث اعتمادها على السؤال والبحث اللذين ولدا تباينها واختلافها وتجدها الدائم أيضا، والتي تضم التجارب الآتية : تجربة " طه حسين"، وتجربة "نازك الملائكة" وتجربة "أدونيس"، وتجربة "كمال أبو ديب"، وتجربة "جمال الدين بن الشيخ"، وتجربة "محمد بنيس"، ومن الواضح اختلاف مدار البحث في هذه الدراسة ومساراته عن الإشكالية موضوع الدراسة في بحثنا.

وفي هذا السياق أذكر أيضا رسالتي ماجستير اتخذتا من المتن الشعري الجزائري مدونة تطبيقية لهما، ولمست فيهما إشارات محتشمة إلى بعض جوانب الموضوع ؛ الأولى منهما تقدمت بها الباحثة " كريمة رامول"، موسومة بـ : " قصيدة التوقيعة في الشعر الجزائري المعاصر " تتبعت فيها حضور هذا الشكل الشعري التجريبي في شعرنا الجزائري المعاصر، كما رصدت جمالياته استنادا إلى دراسة تطبيقية لبعض النصوص الشعرية، والدراسة - كما يبدو - اقتصرت على شكل تجريبي واحد،

أخلصت لدراسته دون غيره من الأشكال الشعرية الأخرى التي عرفها الشعر الجزائري المعاصر .

أما الثانية فتلك التي تقدم بها الباحث " عبد الغاني خشة"، والموسومة بـ : " تجليات الأزمة في الشعر الجزائري المعاصر"، والتي خصص الفصل الخامس ، والأخير منها، لدراسة التغيرات الشكلية التي ميّزت شعر الأزمة السياسية في الجزائر ، أو شعر العشيرة السوداء ، وقد حصرها الباحث في: قصيدة النثر، قصيدة الومضة، دلالة البياض والتشكيل البصري للغة، وهنا نتساءل ألا يدخل البياض ضمن التشكيل البصري ؟، ثم ماذا عن النماذج الشعرية التي سبقت شعر الأزمة في توظيف هذه الأساليب ؟، وما هي خصوصية حضورها في المتون الشعرية الجزائرية المعاصرة ؟ .

هذه الملاحظات المقدمة لا تنقص من قيمة الدراسات المذكورة شيئا، بل تبرز حاجة الموضوع إلى طرح جديد ينشد العمق والتقصي في دراسة الظاهرة، اللذين توفرهما المقاربة النصية للمتون الشعرية الجزائرية عبر مسارها التطوري .

ولعل الجدير بالذكر في هذا المقام هو الإقرار باستفادتي الكبيرة من عديد المقاربات النقدية التي سبقتني إلى التعامل مع المتن الشعري الجزائري المعاصر، والتي تناولت بالدراسة ظاهرة التجريب، في الشعر خاصة، سواء أكانت بحوثا منشورة في المجلات والدوريات الأدبية المختلفة أو كانت دراسات نقدية عامة؛ أذكر من أهمها كتاب "الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكُّل" لخالد الغريبي، وكتابي "المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر" و"الكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر" لصالح بوسريف، وغيرها من المراجع العربية والمترجمة إضافة إلى بعض المراجع الأجنبية، أوردتها - جميعا - في فهرس المصادر والمراجع .

الحقيقة أن البحث في مدونة شعرية جديدة، وفي موضوع حدثي التصور والإجراء ليس بالأمر السهل، فقد واجهتني جملة من الصعوبات، في مقدمتها مسألة حصر المدونة التطبيقية لهذا البحث، نظرا لوفرة الدواوين الشعرية الجزائرية المطبوعة مؤخرا بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية (2007م) وتنوعها من جهة، واستحالة الحصول عليها جميعا وقراءتها وتحليلها من جهة ثانية، لكن دعم أستاذي المشرف وتشجيعه؛ اللذين كانا يسبقان على الدوام تصويباته وملاحظاته العلمية الصارمة، قد دفعاني إلى تجاوز مطبات البحث وعثراته، والوصول به إلى ما هو عليه الآن؛ حيث زودني بما تعذر عليّ امتلاكه ، بل مجرد الحصول عليه من طبعات قديمة نادرة لبعض مصادر البحث ومراجعته، وأمام شموخ الكبار وعظمتهم تخر الكلمات ساجدة في إقرار مطلق بالحدودية والتقزم ، فتضييق وتضييق في حضرة اتساع الرؤيا، ولهذا لا أملك إلا الانحناء اعترافا بالجميل لشخصه الكريم على دعمه الكبير لهذا البحث، وصبره على عثرات إنجازهِ وحزمه أمام أخطائه، وحكمته في تجاوز هناته، فله مني دعوات المصلي في محراب العلماء على جزيل عطائه ، والله أسأل أن يجازيه عني الخير كله .

ومن خلاله أشكر النخبة الطيبة في قسم اللغة العربية وآدابها: رئيسا وإدارة وأساتذة وعمالا على مساعداتهم المادية والمعنوية، وفي مقدمتهم الأستاذتين الفاضلتين "ليلي بن عائشة" و"شهرزاد بن يونس"، أشكر لهما رفقتيهما الطيبة التي هونت عليّ متاعب هذه الرحلة البحثية ووعورة مسالكها، والدكتور "يوسف وجليسي" الذي شجعني على تعديل مسار قاطرة بحثي صوب الأدب الجزائري، أشكره على صدق النصيحة، راجية له أجرها الكامل إن شاء الله، كما أشكر الأستاذين الفاضلين، الأستاذ الدكتور "أحمد يوسف" والأستاذ الدكتور "محمد بنيس"، اللذين ثننا هذا البحث

مقدمة

بتوجيهاتهما وملاحظتهما القيمة، عندما أطلعت كلا منهما، على حدة، على مساره وتوجهه وتساؤلاته.

وأخير فإنني إذ أودع هذه الدراسة بين أيدي الأساتذة الخبراء أعضاء لجنة المناقشة، أشكرهم عناء قراءتها وتصويب هاتهما ؛ ولا ألتمس العذر لنفسي لما قد يشوبها من نقص أو خلل حسبي فقط أنني قد أنجزتها بكل حب، وبنية خالصة لخدمة الأدب الجزائري ، والشعر منه تحديدا، وحسبي أنني اجتهدت، والله من وراء القصد، ووحده أسأل التوفيق .

المدينة الجديدة/علي منجلي - قسنطينة في: 2010/03/24م

زهيرة بولفوس

المبابة الأول

التجريب والشعر – مقاربات نظرية

- ❖ الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته .
- ❖ الفصل الثاني : التجريب وارتichالات الشعر العربي .

الفصل الأول :

قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته :

1 - مقاربات موضوع الدراسة.

2- ماهية التجريب:

2-1- التجريب لغة .

2-2- التجريب اصطلاحا :

2-2-1- التأصيل لمفهوم التجريب .

2-2-2- مداخل إلى التجريب في الشعر:

2-2-2-1- التجريب / التخريب.

2-2-2-2- التجريب / التغريب.

2-2-2-3- التجريب / التجربة.

2-2-2-4- التجريب / التشكّل.

2-2-2-5- التجريب / الإبداع.

2-2-2-6- التجريب / الحداثة.

2-2-2-7- التجريب / الطليعة .

3- قراءة في مفهوم " الخطاب " .

1- مقاربات موضوع الدراسة:

يشتغل هذا العمل على المنجز الشعري الحدائي الجزائري المعاصر من خلال تتبع حركية الإبداع فيه عبر دراسة " ظاهرة التجريب "، وملامسة جمالياتها المجسدة للسيرورة التطورية للممارسة الشعرية الحدائية المعاصرة في الجزائر .

هذه الظاهرة التي ميّزت الإبداع الشعري الجزائري المعاصر، وطبعته بطابع التحوّل والتجاوز المستمرين، تستحق أن تدرس بعمق نابع من استحضار المتون الشعرية ومقاربتها بغية تحليل لغتها وإيقاعها ومتابعة التشكيل الطباعي فيها ؛ وهي مجالات التجريب الفني في الخطاب الشعري على اعتبار أن هذا الأخير في مفهومه البسيط : لغة شعرية وإيقاع، وهو قبل هذا وذاك كتابة؛ أي جسد يفرض حضوره المتميّز على الورقة ، باعتباره كيانا مكتمل الوجود مع خضوعه المسبق لشرط جوهري يقضي بانتساب هذا الخطاب إلى « النمط الإبداعي، الذي تتحوّل فيه الظواهر والأحداث والوقائع، إلى رؤى، تكتسي أبعادها صفات تحمل طابع العمق والشمولية. ولن يكون أي شعر كذلك، إلا إذا كانت وراءه خبرة إنسانية، أو تجربة عظيمة خاضعة للإدراك الشاعري، في كل ملمح من ملامحه المعرفية »¹؛ وهو عينه الشرط الذي يبرر انتقاء المدونة الشعرية الكفيلة بإبراز التجريب الفني المرتكز على رؤيا شعرية مشحونة بفيض معرفي خلاق .

إنّ القول بضرورة هذه الدراسة نابع عن الهشاشة والشحوب اللذين ميّزا حضور " ظاهرة التجريب " في البحوث الأكاديمية الجزائرية التي تناولت الخطاب الشعري الحدائي بالدرس والتحليل، وحتى في الدراسات النقدية التي أشارت إليها بما يشبه الإلماعة التي تفتقد إلى الدقة في الطرح أحيانا وإلى العمق في تقصي مراحلها ورصد جمالياتها أحيانا أخرى .

لذلك جاء مسعى هذه الدراسة استجابة لما يتقد في النفس من رغبة في قراءة تحليلية تكشف جماليات التحوّل في التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة من جهة، كما تحاول إنصاف المتن

¹ - أحمد الطريسي : النص الشعري بين الرؤية البيانية و الرؤيا الإشارية - دراسة نظرية و تطبيقية ، دار عالم الكتب للطباعة و النشر والتوزيع الرياض ، المملكة العربية السعودية ، ط1 ، 1423هـ - ، ص 10 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

الشعري الجزائري المعاصر — بوصفه منجزاً له خصوصياته الجمالية — بعيداً عن التراكم التنظيري الذي يهشم النص ويقصي فاعليته الإبداعية من جهة ثانية .
بناءً عليه ، فإنّ هاجس هذا العمل هو سبر أغوار النص الشعري الحداثي الجزائري وكشف آليات التجريب فيه، وكذا رصد الأشكال التجريبية التي جسدت ملامحه ، كما رسمت المنحنى البياني لتحولاته ، والتي تبرز معالم خصوصيته الإبداعية كما تضمن تميّزه، ومن ثمة "جزائريته" وسط المد الشعري العربي المعاصر .

يجدر بنا بداية تفكيك المفاهيم التي اخترناها عناصر لموضوع الدراسة، واستنطاق محمولاتها من التساؤلات التي ستسعى مباحث هذا العمل وفصوله إلى تقديم إجابات موضوعية عنها وهي:

*- التجريب : ما هو التجريب؟ وما طبيعة علاقته بالشعر تحديداً؟ ما هي خصائص الخطاب الشعري التجريبي؟ وكيف تجسدت في المتن الشعري — موضوع الدراسة ؟ .
*- الخطاب الشعري الجزائري المعاصر : لماذا " الخطاب " وليس " القصيدة "؟، وماذا نقصد بجزائريته؟، وأين تكمن؟، وهل تجاوزت الممارسة الشعرية في الجزائر مفهوم "القصيدة" إلى " ما بعد القصيدة " أو " الكتابة "؟، وماذا نعني بالمعاصرة؟، بمعنى ما هي الحدود الزمنية التي تنسحب عليها المدونة الشعرية — موضوع الدراسة؟.
هذا المد التساؤلي يصب عند إشكالية جوهرية لا تلبث أن تبعث في شكل تساؤلات أخرى جديدة هي :

- هل استطاعت الممارسة الشعرية الحداثية في الجزائر خلق نص شعري لاشراقي ولا غربي نص شعري بملامح جزائرية خالصة؟.. بمعنى هل لدينا شعر «جزائري» ، أم نحن إزاء نصوص ما زالت تبحث عن انطوائها في تيار بعينه أولون من ألوان الكتابة محدد وموصوف؟.

- ما هي جماليات الخطاب الشعري التجريبي الجزائري؟، وهل استطاع هذا الخطاب تحقيق مشروعياته في الخطابات التنظيرية المواكبة له، وكذا الدراسات النقدية المشتغلة عليه؟.

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

أمام هذه التساؤلات لا نملك إلا المقاربة العلمية المنهجية للمدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة المتقاة، سبيلا من شأنه الإجابة عنها، لأنّ مستويات الوعي بالتجريب عبارة عن تجليات لما يحققه التراكم الشعري على صعيد التحقق النصي أو المنجز الإبداعي بامتياز، ومع ذلك لا بدّ أولا من مهاد نظري من شأنه ضبط أطر اشتغالنا في هذا البحث .

2- ماهية التجريب :

لضبط ماهية (التجريب) (*Expérimentation*) علينا تقصي الدلالة المعجمية للكلمة وكذا مفهومها الاصطلاحي الذي سجلته عديد الدراسات النقدية التي وقفت عند أبعادها الدلالية الخاصة منها بالأدب، والشعر منه تحديدا ، إضافة إلى ما جادت به التنظيرات النقدية للشعراء المنظرين الغربيين والعرب، التي وقفت عند حدود هذا المفهوم وأظهرت أبعاده المرتبطة بخصائص الإبداع الشعري الحدائي .

2-1 - التجريب لغة :

كلمة (تجريب) في اللغة مشتقة من الفعل " جَرَّبَ "، وتأسس دلالتها المعجمية استنادا إلى ما ورد في عديد المعاجم العربية على معنيين اثنين هما : الاختبار والمعرفة .

فقد جاء في معجم " لسان العرب " لابن منظور (ت 711هـ / 1268م) قوله : « جَرَّبَ يُجَرِّبُ، تَجَرَّبَ وَتَجَرَّبَ : الشيء حاوله واختبره مرة بعد أخرى ... ورجل مُجَرَّبٌ : قد عرف الأمور وجَرَّبَهَا ... والمُجَرَّبُ : الذي جُرِّبَ في الأمور وعُرفَ ما عنده ... ودراهم مُجَرَّبَةٌ : موزونة »² .

وبعد تتبعنا دلالة الكلمة في المعاجم العربية الحديثة تبين احتفاظها بالدلالة ذاتها³ ، إضافة إلى تقاطعها مع ما جاء في المعاجم الغربية؛ خاصة في تركيز هذه الأخيرة على العنصرين

² - ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم) : لسان العرب ، ج 1 ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1410هـ - 1990م ص 261.

³ - للتوسع ينظر : - الشيخ أحمد رضا : معجم " متن اللغة " - موسوعة لغوية حديثة ، مج 1 ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت 1377هـ - 1958م ، ص 500 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

السابقين واشترط توفرهما عند تحديدها لمعنى كلمة (*Expérimentation*) التي تعود أصولها إلى « الكلمة اللاتينية " *Expérimentum* " وتعني البروفة أو المحاولة »⁴؛ حيث جاءت الكلمة في المعجم الفرنسي " لاروس" (*La Rousse*). بمعنى الدربة والمران قصد الإفادة⁵، وهو المعنى ذاته المسجل في معجم " أكسفورد" (*Oxford*) الانجليزي؛ حيث تدل الكلمة على التجربة والخبرة ومدى الإفادة⁶ منهما.

بناء على ما تقدم يمكن القول إنَّ الدلالة اللغوية للكلمة تكاد تكون واحدة في المعاجم العربية والغربية على حد سواء؛ فالتجريب لغة هو: الاختبار من أجل المعرفة و الإفادة منها باكتساب الخبرة.

2-2- التجريب اصطلاحاً :

قبل الوقوف على المفهوم الاصطلاحي للتجريب في المتون النقدية التي حاولت التنظير له علينا أن نقرّ بدايةً أنّه مفهوم محمّل بفيض من مرجعيات معرفية ساهمت في تشكيله، وقد دخل مجال التنظير النقدي للممارسة الشعرية الحداثيّة العربية المعاصرة محملاً بهذا الفيض المشحون دلاليًا، الأمر الذي يلزمنا الكشف عن مرجعيّاته المعرفية المختلفة التي يتضح من خلالها "مصدره" و"منشأه" و"امتدادات تداوله"، وصولاً إلى ضبط مفهومه الاصطلاحي الذي يحدد ماهيته، التي ستتضح في ضوءها طبيعة المدونة الشعرية موضوع الدراسة في هذا البحث .

– مجموعة من المؤلفين : المنجد الإعدادي ، دار المشرق ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1969م ، ص 174 .

– إبراهيم مصطفى و آخرون : المعجم الوسيط ، ج1 ، المكتبة الإسلامية للطباعة و النشر و التوزيع ، إسطنبول – تركيا

ط2 ، 1972م ، ص 114 .

⁴ – هناء عبد الفتاح : أصول التجريب في المسرح العالمي – النظرية و التطبيق ، مجلة فصول ، عدد خاص بالمسرح و التجريب ، الهيئة المصرية

للكتاب القاهرة ، مصر ، ج2 ، مج14 ، ع1 ، ربيع 1995م ، ص 36 .

⁵ – وهو ما تؤكدّه ترجمة العبارة الآتية : « *Instruit par Expérience* » ، للتوسع ينظر :

La rousse : Dictionnaire de français ,Maury- euro livres- Manche court ,juin2002,p : 164.

⁶ – وهذا ما تؤكدّه ترجمة العبارة الآتية : « *The acivity or process of experimenting :expererimentation* »

with new teaching mehods » ، ينظر :

Oxford advanced learners dictionary of english ;a.s hornby ; seventh editon ;oxford university press ;2006 ;p513 .

2-2-1- التأصيل لمفهوم التجريب :

يفضي بنا تأمل الطرح اللغوي السابق إلى الإقرار بأن التجريب عملية تتأسس على المعرفة والقدرة على القياس والاختبار، تصدر عن ذات مجرّبة واعية بما تفعل ومقبلة عليه حتى تمتلك الخبرة والدراية بالأمور المجرّبة ؛ أي أنّها عملية إخضاع (الشيء) أو (الظاهرة) للتجربة ومتابعتها من أجل دراستها وتقنيها، والتجربة - في العلم - « اختبار منظم لظاهرة أو ظواهر يراد ملاحظتها ملاحظة علمية دقيقة ومنهجية للكشف عن نتيجة ما ، أو تحقيق غرض معين »⁷ وهي أيضا «المعرفة أو المهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة»⁸ .

ونؤكد في هذا السياق أن الكلمة قد تم تداولها في المجالات العلمية قبل استثمار مفهومها في مجالات الفن والأدب ؛ حيث ارتبط مصطلح (التجريبية) (*experimental*) بنظرية "التحوّل" عند "تشارلز داروين" (*Charles Robert Darwin*) (1809 - 1883م) الذي استخدمه بمعنى التحرر من النظريات القديمة⁹ ، كما استخدمه "كلود برنارد" (*Claude Bernard*) (1813 - 1887م)¹⁰ في دراسته حول " علم الطب التجريبي " بالمعنى ذاته¹¹ .

⁷ - إبراهيم مصطفى و آخرون : المعجم الوسيط ، ص 114 .

⁸ - مجدي وهبة كامل : معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، لبنان ، 1979م ، ص 51 .

⁹ - جعل داروين و تلاميذه التطور أهم الحقائق الأساسية في نظريات العلم والتفكير الحديثين و مناهجهما ، وقد طبق هذا الطرح في دراسته للكائنات الحية حيث أكد أن الأنواع الحالية المتطورة لم تحل محل الأنواع المنقرضة ، و إنما هي امتداد راق لها وفقا لقانون بقاء الأصلح والانتخاب الطبيعي . ينظر: عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، دار العودة ، بيروت ، ط 3 ، 1983م ، ص 12 .

¹⁰ - جسد كلود برنارد حركية العلم من خلال « عدائه لتفسيرات القائمة على القوة الحيوية و عدائه لفكرتي العلة الأولى و العلة الغائبة [كما] يؤمن بعدم قابلي الظواهر الحيوية للرد إلى ظواهر أخرى (...) [فهو] يؤكد في علم المناهج دور الفرضيات *hypothèse* » . ينظر :- جان قال : الفلسفة الفرنسية من ديكرت إلى سارتر ، تر : فؤاد كامل ، دار الثقافة ، القاهرة ، مصر ، (دت) ، ص 104 .

¹¹ - ينظر : أحمد سخسوخ : التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون ، مطابع هيئة الآثار المصرية ، مصر ، 1989م ص 01 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

وقد أكد الناقد "مارتن إسلن" (Martin Esslin) هذا الطرح في قوله: «كلمة (تجريب) مأخوذة في الأساس من العلوم... علوم الطبيعة وحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد حينئذ عليه أن يجرب...»¹².

وإذا كان التجريب هو الاختبار من أجل المعرفة فإن هذا يعني أنه عملية تتطلب الوعي التام والقصدية أو إرادة القيام بالفعل والرغبة في إنجازه أيضاً؛ ولعل هذا ما أكده "كلود برنارد" بقوله: «القائم بالتجربة هو الذي يستطيع - بفضل تأويل محتمل قليلاً أو كثيراً لكنه استباقي للظواهر الملاحظة - تأسيس التجربة بطريقة يستطيع بها في الإطار المنطقي للتوقعات، أن يقدم نتيجة تساعد على ضبط الفرضية أو الفكرة المصورة سلفاً»¹³؛ فالجرب يفرض فرضية يؤسسها على الصحة، ثم يعمل على إثباتها جراء تثبيت بعض العناصر للوصول إلى ما يريجه، وإن لم يتحقق ذلك في المرة الأولى، أما الذي يفتقد المعرفة والدراية والقدرة على القياس والاختبار فما بإمكانه أن يجرب! ..

وهنا نشير إلى أن "برنارد" قد حدد مقاييس معينة تضبط ماهية المجرّب في تعريفه له بقوله: «المجرّب كل من استخدم أساليب البحث بسيطة كانت أم مركبة لتنويع الظواهر الطبيعية أو تعديلها لغرض ما، ثم إظهارها بعد ذلك في ظروف أو أحوال لم تكن مصاحبة [لها] في حالتها الطبيعية»¹⁴؛ هذا يعني أن التجريب يقتضي فعل التجاوز بالإضافة أو التعديل، الأمر الذي سيؤدي حتماً إلى التغيير على عكس الملاحظة (L'observation) التي تكفي بالوصف التقريري المباشر للظاهرة دون أدنى تعديل أو إضافة¹⁵.

¹² - مارتن إسلن، عن: ليلي بن عائشة: التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط 1، 2005م ص46.

¹³ - كلود برنارد، عن: بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبدالكريم الشرفاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط1، 2001م، ص 151.

¹⁴ - كلود برنارد: الطب التجريبي، تر: يوسف مراد وحمد الله سلطان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط 1، 2005م، ص14.

¹⁵ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

يجسّد هذا الطرح المفهوم العلمي للتجريب؛ القائم على «فكرة صدور المعرفة من ينبوع التجربة»¹⁶، فهي منبع المعارف التي تنشأ من الملاحظة وذلك باستخدام الحواس؛ وهي نشاط فكري أولاً، إذ لا وجود للتجريب بدون إعمال الفكر¹⁷، كما يجسّد أيضاً جوهر المنهج التجريبي في العلوم وفي الفنون على حد سواء¹⁸.

أما في مجال الفلسفة فقد رسخت الفلسفة الوضعية¹⁹ فكرة "التجريب" واعتبرتها مكسباً ضمن لها تجاوز الاتجاهات الفلسفية السابقة؛ حيث اهتمت «بتحليل الظواهر الاجتماعية على وجه التحديد تحليلاً علمياً، وذلك من خلال الوقوف على جوهر وكنه الشيء المدروس وأجزائه التي يتكون منها، وكيف يتطور ويختلف من حقبة تاريخية إلى أخرى، وما هي العلاقات التي تربطه بالأشياء المجاورة له، أو المتباعدة عنه، وهذا كله من أجل الوصول إلى المنطق والقوانين والآليات التي تنظم سيره وتحكم في توجيهه»²⁰.

¹⁶ - بناصر البغراتي: الاستدلال و البناء - بحث في خصائص العقلية العلمية، دار الأمان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب

ط1، 1999م، ص 165.

¹⁷ - المرجع نفسه، ص 16.

¹⁸ - تمخضت فكرة هذا المنهج في الفن عند الغرب على يد الفنان الإيطالي "ليوناردو دافنشي" الذي أشاد بالتجربة وأهميتها في اكتساب المعرفة لترسخ أسسه أكثر مع طروحات الفيلسوف "فرنسيس بيكون" الذي أكد أهمية التجربة في البحث والتفسير فحواس الإنسان قاصرة وضعيفة وعرضة للخطأ ولا يمكن أن تكون للآلات نفع كبير في توسيع مجال حقائقها، وكل تفسير للطبيعة يتم عن طريق الشواهد والتجارب الملائمة والمناسبة حيث يكون الحكم على التجربة بموجب الحواس فقط، ويكون الحكم على الطبيعة والشيء ذاته بموجب التجربة. للتوسع ينظر: - محمد عابد الجابري: مدخل إلى فلسفة العلوم العقلانية المعاصرة و تطور الفكر العلمي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، ط2 2002م، ص 242.

- حبيب الشاروني: فلسفة فرنسيس بيكون، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1981م، ص 132.

¹⁹ - يمثل الفيلسوف الفرنسي "أوجست كونت" (1798م-1857م) الاتجاه الوضعي في الفلسفة؛ و يقوم هذا الاتجاه في الأساس على معنى كلمة (وضعية) التي تعني «دراسة التصورات والظواهر الإنسانية دراسة علمية معناها دراسة وصفية تحليلية، الغرض منها الوقوف على حقيقة الشيء وأقسامه وعناصره التي يتألف منها، والوقوف على نشأته وتطوره واختلافه باختلاف العصور والأمم، والوقوف على نشأته وتطوره واختلافه باختلاف العصور والأمم، والوقوف على وظيفته التي يؤديها وهذه الخطوات ممهدة للغرض العلمي الفذ وهو كشف للقوانين التي يخضع لها الشيء في كل ناحية من النواحي السابقة». ينظر: مصطفى الخشاب: أوجست كونت، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة مصر، ط1، 1950م، ص29.

²⁰ - لخضر قريشي: نزعة التجريب في الممارسة النقدية العربية المعاصرة - نقد الشعر نموذجاً، أطروحة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور واسيني الاعرج، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2007م، ص 36.

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

وعن تداول مفهوم التجريب في مجال الفن يستوقفنا الطرح الذي قدمته الناقدتان "ماري إلياس" و"حنان قصاب" في تأصيلهما لعلاقة التجريب بالمرسح²¹؛ حيث أقرّتا بأنه ظهر « في الفنون أولاً وعلى الأخص الرسم والنحت، بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة، وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين، وشهدت نوعاً من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن السائد والمألوف »²².

والتجريب في الفنون « هو عمل إبداعي في المقام الأول، يحقق معرفة أرقى، ومتجددة قد تتأسس على بعض جذور المعرفة التقليدية، لكنها غالباً ما تحمل صفات وخصائص متباينة عن المعرفة السابقة عليها، صفات المغامرة الإنسانية وخصائصها، الجسارة والقدرة على فض الجهول واستيعاب الجديد، والمعرفة الخلاقة على هذا النحو هي أرقى مستويات التجريب الإبداعي »²³؛ بمعنى أنه فعل ناتج عن ذات فاعلة "مُجرّبة"، واعية بما تفعل؛ وقوام هذا الفعل التجاوز المؤدي إلى تقديم المختلف الإبداعي بامتياز.

ولا بد أن نشير هنا إلى أن التجريب في الفن قد أخذ مسارا مختلفا عن التجريب في العلوم فهو وإن اتفق معه في رفض المنجز النهائي، فإنهما يختلفان في أن الثاني ينسخ حديثه قديمه، أما الأول فلا ينفي الأشكال السابقة عليه وإنما يجدد الرؤى و ينوع الأساليب²⁴؛ وذلك لأنه «اختبار مستمر للأفكار والأشكال والأدوات يضع كل شيء تحت الاختبار فينتج إبداعات تجسد انحرافات متطرفة عن مسارات تقاليد الأساليب المسبقة بحثاً عن مصادر للتعبير مغايرة وعن فهم للعالم يتجاوز حدود المسبوق، وتخطي [كذا] للمناهج المهيمنة بالخروج عن الطرق المعبدة لبيدع تصورات وليدة حوار مع الأفكار والأشكال والأدوات تغذيها أخيلة مفتوحة انفتاح الخيال ذاته للتجدد والتفرد والتي تعزز المخالفة للقيود والأنماط وكسر المحظورات »²⁵.

²¹ - ينظر : ماري إلياس و حنان قصاب حسن : المعجم المسرحي ، مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض ، مكتبة لبنان - ناشرون ، بيروت لبنان ، ط 1 ، 1997م ، ص ص 118 - 121 .

²² - المرجع نفسه ، ص 118 .

²³ - مجدي فرح : تأملات نقدية في المسرح - دراسات ، منشورات أمانة ، عمان ، الأردن ، 2000م ، ص 17 .

²⁴ - فوزي فهمي أحمد : التجريب وتمايز الثقافات ، ورد في : فرحان بلبل : المسرح التجريبي الحديث عالمياً و عربياً ، مطابع المجلس الأعلى للآثار مصر ، ط 1 ، 1998م ، ص أ .

²⁵ - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

أما إذا أردنا أن نؤصل لتداول هذا المفهوم في مجال الأدب، فعلينا أن نؤكد إجماع أغلب الدراسات النقدية على أن لإميل زولا (Emile Zola) (1840م - 1902م) الفضل في إدخاله إلى مجال الإبداع الأدبي من خلال روايته "الرواية التجريبية" (Le roman Expérimental) حيث رسّخ فيها مبادئ الاتجاه العلمي الطبيعي في مجال الرواية، كما لخص أغلب فرضياته التي تأثر فيها بـ "داروين" و"كلود برنار" مؤكداً أن "الأسلوب التجريبي" «في الفن يقترب من «الإبداع العلمي» ويسمح بتقديم أحكام وتقييمات موضوعية، وقبل كل شيء يتسبب في بعث الرابطة التي انقطعت منذ أمد بعيد ما بين الفن والطبيعة»²⁶.

إضافة إلى ذلك فقد اشتغل "زولا" على المختلف والغريب، كما اشتغل أيضاً على الشكل الروائي وجدد فيه؛ وهو ما يؤكده قوله: «غالباً ما كنت أعرض لقضايا غريبة وأهمها الشكل (La forme)، وجريمتي أنه كان لدي فضول أدبي جعلني أجمع اللغة الشعبية الحكائية وأوظفها في أعمالي، إذ الشكل - هنا - هو الجريمة الكبرى، حيث درس هذه اللغة الطلبة والنحويون والمعجميون وكلهم بينوا أهميتها وحدائتها»²⁷.

ولعل السر في تميّزه واختلافه عن سابقه يكمن في اشتغاله على الواقع واحتفائه بالهامشي والمهمّل فيه، وهو ما أوضحه "محمد مفيد الشوباشي" في قوله: «لم يغن انتساب الطبيعة للواقعية وادعائها وراثتها (...) لأنها لم تقدم سوى صورة قائمة عن الإنسان الشقي الذي قضى على هامش فطرته فتنسب الشقاء إلى عيوب وعاهات (فيزيولوجية موروثية) ليس للفرد فكاه منها، ولم ينته "زولا" أخيراً إلى الصورة الصادقة الكاملة للواقع والتي انتدب نفسه لتصويره ولكنه عكس رذائل العصر وخزاياه (...) لم يصوّر حياة، وإنما صوّر مستشفى تجمعت فيه العاهات والنواقص البشرية المتدنية»²⁸.

وللإشارة فإنّ فعل الكتابة الروائية التجريبية عند "زولا" لم يكن وليد التفاعل الحميمي العميق مع الواقع فقط؛ لأنّه استقى مادته من مجالات متعددة كانت بمثابة الروافد المعرفية التي

²⁶ - المرجع السابق، الصفحة نفسها.

²⁷ - Emile Zola : L'assommoir, Imprime en Cee, paris, 1993, p:09.

²⁸ - محمد مفيد الشوباشي: الأدب و مذهب، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، القاهرة، مصر، 1970م، ص 130.

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

ساهمت في تطوير الممارسة الروائية لديه؛ حيث كان مولعا بالعلوم الطبيعية، وبالفلسفة المادية التي تؤمن بقوانين الطبيعة وترفض الغيبات، إضافة إلى الفنون المجسدة لمظاهر الخصب والشراء المادي والأعمال الأدبية ذات الطابع الواقعي²⁹ .

يدفعنا تأمل هذا التأصيل لمفهوم التجريب وتداوله في المجالات المعرفية المختلفة إلى تسجيل النتائج الآتية:

1- صفة " العلمية " التي التصقت بمفهوم (التجريب) - باعتباره أسلوبا في البحث يؤدي إلى استنتاجات تصاغ في شكل نظريات - لم تنف عنه حق الفنون في الاستفادة منه؛ وهو ما تم بالفعل، حيث ارتبط هذا المفهوم في نشأته - بالثورات الفنية المتعاقبة التي شهدتها مدارس الفن التشكيلي³⁰ .

2- الإقرار بأن التجريب قد ولج باب الفنون قبل باب المسرح والأدب بوجه عام ؛ وهذا ما أكدته أيضا " هناء عبد الفتاح " في دراسته الموسومة بـ : « أصول التجريب في المسرح المعاصر - النظرية والتطبيق »³¹؛ حيث بين فيها مسار انتقال التجريب من العلوم الإنسانية إلى الفنون، فقد ظهر « بداية ملتصقا بالعلوم الإنسانية، ثم انتشر على الفور داخل بنية الفنون ونسيجها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وارتبط التجريب - بهذا المفهوم - بالتطور السريع والديناميكي للعلوم الطبيعية، فأساليب البحث والنظرة العلمية للاكتشاف والوجود قد انتقلت من منطقة إلى منطقة أخرى من الحدث والإنتاج الإنساني دون معارضة كبيرة »³² .

3- اقترن مفهوم " التجريب "، في بعض الآراء والمواقف سألقة الذكر ، بـ : " الاختبار " و" الانحراف " و" الخروج " و" التخطي " و" التجدد " و" التفرد "؛ فهو مزيج مركب من هذه المفاهيم جميعها، ولا يمكن حصره في واحدة منها فقط ؛ بالإضافة إلى ذلك فإن التأمل في هذه

²⁹ - بيير شارتيه : مدخل إلى نظريات الرواية ، ص 147 .

³⁰ - في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر (19م) ظهرت الحركة الانطباعية في الفن التشكيلي على يد كل من " إدوارد مانيه " (*Edouard Manet*) و" كلود مونييه " (*Claude Monet*) بابتكارهما لأساليب جديدة حررتهما من الطريقة المتبعة في فن التصوير ؛ حيث كانت لها اكتشافات عديدة ساهمت في ظهور المدرسة الانطباعية والتكعيبية والتجريدية ثم المستقبلية والتعبيرية... وغيرها للتوسع ينظر : ماري إلياس وحنان قصاب حسن : المعجم المسرحي ص 118 ، وينظر أيضا : ليلي بن عائشة : التجريب في مسرح السيد حافظ ، ص 44 .

³¹ - هناء عبد الفتاح : أصول التجريب في المسرح المعاصر - النظرية والتطبيق ، مجلة فصول ، ص ص 36-58 .

³² - المرجع نفسه ، ص 38 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

المفاهيم المتتالية يقف على وشائج عميقة تربط مفهوم (التجريب) بالوهج الإبداعي الحداثي -والشعري منه تحديداً - وهذا ما سيكشف عنه ويؤكدده تتبع التنظيرات النقدية للشعراء/المنظرين والنقاد الاحترافيين في المباحث اللاحقة من هذه الدراسة .

وعليه فإنّ ما يمكن الركون إليه بعد تتبع امتدادات تداول هذا المفهوم في المجالات المعرفية المتعددة هو الجزم بأنّ التجريب ليس نزعة شكلانية عابثة تسعى وراء تخريب الأشكال وتقويضها ؛ لكنه في الأصل منهج في التفكير، وفي الحياة أيضاً، يتمثل في الاجتهاد ضد المسلمات والزيف؛ فهو « قيمة عالية من قيم الحياة و المستقبل اصطحبت الإنسان في كل مراحله ، وكانت جوهر كل نهضة ، ولا غنى عنها إن أردنا الانتساب لعصرنا. ولم تكن الأسماء الفذة التي تألقت في سماء الإبداع منذ هوميروس [Homeros] الذي أنشد أشعاره في إسبرطة حوالي القرن السابع قبل الميلاد، إلاّ نماذج لمعنى التجريب وللخروج على التقليدي والثورة على الجمود »³³؛ وهذه قناعة ستعرف طريقها إلى التأكيد والشرح والتوضيح في المباحث اللاحقة من هذا المهاد النظري .

ولهذا، لا بد لنا قبل الخوض في علاقة التجريب بالشعر - وتحديدًا منه الجزائري المعاصر - التأكيد على عدد من المواقف الفكرية والجمالية تكون منطلقاً إلى مقارنة المدونة موضوع الدراسة نلخصها في النقاط الآتية:

- 1 - الأدب مجموعة من الانزياحات، تهدف إلى الارتقاء بوعي المتلقي، و تطوير إدراكه.
- 2 - لا يوجد نموذج أدبي مثالي، فالنماذج تتغير بتغير ظروف إنتاجها وتغير كل من المرسل والمتلقي.
- 3 - هناك اختلاف في فهم التجريب و استيعابه و الحكم عليه، و في هذا السياق نشير إلى وجود عائقين يتسببان في ذلك؛ أولهما خارجي يتمثل في المجتمع و رفضه

³³ - سيد أحمد الإمام : حول التجريب في المسرح - قراءة في الوعي الجمالي العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، ط1

1992م ، ص 29-30 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

للمختلف والخاضع لهيمنة سلطة الأشكال التقليدية المعروفة، أما الآخر فداخلي يرتبط بالمبدع في كيفية تمثله للتجريب وفي تطبيقه إيَّاه³⁴.

2-2-2- مداخل إلى التجريب في الشعر:

أفضى بنا تتبع الدراسات النقدية التي اشتغلت على التجريب في المتون الإبداعية - والشعرية منها تحديداً- إلى الوقوف على بعض الرؤى التي تتقاطع بامتياز مع رؤيتنا في هذا البحث وتتمايز عنها في الآن ذاته .
يمكننا تجسيد رؤيتنا للتجريب في الشعر- وبالتالي عرض تلك الرؤى ومناقشتها - عبر جملة من الثنائيات من شأنها الوصول بنا إلى ضبط ماهية هذا المفهوم وتقديم تعريف اصطلاحى له ومن ثمة تشكيل الخلفية النظرية التي ستسهل مسار مقارنة النصوص الشعرية التجريبية الجزائرية وهي:

2-2-2-1 - التجريب / التخريب:

إن الدافع الأساس لوضع هذه الثنائية هو ما لمسناه من خلط وارتباك في الطرح وقعت فيه بعض الدراسات النقدية وهي تحاول تقديم مفهوم اصطلاحى للتجريب؛ ومن ذلك مثلاً ما ذهب إليه "عمر حفيظ" في دراسته لـ: « التجريب في كتابات إبراهيم درغوتي القصصية والروائية»³⁵، حيث أقرّ أنه مصطلح « شاع فاستبد وصار سلطة نقدية تمارس نفوذها بوجهين مختلفين، فقد يستعمل المصطلح للتهجين والهجاء ويصبح التجريب رديفاً لانعدام القدرة على التحكم في مكونات الخلق وضعف التصور وهشاشة الخلفية الجمالية التي يصدر عنها "المجرب". وقد يستعمل التجريب للدلالة على البراعة في البناء والحرص على التجويد والسعي إلى مخالفة السائد مخالفة حبلية بالإضافة الجمالية [التي] تؤكد السابق الرفيع وتوصله فتلغي المتاهات

³⁴ - ينظر : منار عبد الوهاب : التجريب في القصة السورية (1970 - 2000) ، رسالة ماجستير ، إشراف الدكتور : فؤاد المرعى ، كلية

الآداب جامعة حلب ، سوريا ، 1425هـ - 2004م ، ص 08 .

³⁵ - عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم درغوتي القصصية و الروائية ، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ، دار صامد للنشر والتوزيع صفاقس تونس ، ط1، 1999م .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

الضعيف وتمحوه من الذاكرة وتبشّر بالطريف والنبيل فتضيّق السبل على من يستسهلون الكتابة»³⁶.

هذا الأخير هو ما يحق لنا أن نسميه تجريباً لأنّه نابع عن رؤيا تتجاوزية خلاقة، ولا « يمكن أن يكون قفزة خارج المفاهيم السائدة أو ابتكاراً خلاقاً من عدم : إنّ جزءاً من حركة ترسم أفقها كلما تكثّف مداها وتأصلت جذورها في تربة المعرفة والتجربة مسنودة إلى موهبة صريحة ورؤية فصيحة للنص وللعالم »³⁷، أما الأول فلا علاقة له بهذا ولا يحق لنا أن نلحقه به؛ وهذا ما نلاحظه على الباحث الذي وظف الكلمة في المعنيين السلبي والإيجابي .

وهو عينه ما وقع فيه " خالد الغريبي " - في دراسته الموسومة بـ : " الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكّل " - بقوله : « ليس كل تجريب فعل تتجاوز بالضرورة فقد يكون التجريب قفزة في المجهول دون تحقق التجاوز المأمول في حركة الإبداع »³⁸.

لا بد أن نعقب على " الغريبي " في هذه النقطة تحديداً؛ لأن التجريب من شروطه تحقيق التجاوز، وإذا انتفى عنه ذلك فلا يحق لنا أن نسميه تجريباً، بأي حال من الأحوال، بل هو تخريب للأصل، وتشويه له، وهو ما أكدّه " أدونيس " وذهب إليه - في تعريفه للتجريب - بقوله: «التجريبية لا تنهض وفقاً لما هو راهن، وإنما تنهض كتجاوز له، من أجل الكشف عن بديل أشمل وأعمق وأغنى»³⁹.

وقد ذهب " محمد عزام " إلى الأبعد من هذا بتسميته للأدب التجريبي بـ: " أدب التجاوز " مؤكداً البعد الإيجابي لهذا المفهوم؛ فهو « ليس مغامرة تنطلق من الصفر لتنتهي إلى الصفر، ولكنه منهج جديد ورؤية واضحة في بلورة الخاص والعام والذاتي والجماعي (...) كما أننا لا نرغب في أدب تجريبي يرصد الحيرة أمام الأشكال الإبداعية فأدب التجاوز هو رؤيا متكاملة لا تستند إلى خلفية واحدة، ولا تستقي مادتها من الواقع المرصود فقط، أو من الواقع

³⁶ - المرجع السابق ، ص 09 .

³⁷ - خالد الغريبي : الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكّل ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، صفاقس ، تونس ، ط 1 ، جويلية

2005م ، ص 13 .

³⁸ - المرجع نفسه ، ص 21 .

³⁹ - أدونيس : زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط 3 ، 1983م ، ص 287 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

المتوقع فقط، وإنما عنصر التكامل ضروري»⁴⁰؛ أي أنه عملية مقصودة ومدروسة مرتبطة بهدف معين وليس فعلا اعتباطيا، وعليه لا يمكننا الحديث عن التجريب دون توفر الوعي والمقصدية والاحترافية أيضا؛ وهي شروط العمل التجريبي التي ستعرف طريقها إلى التوضيح في المباحث اللاحقة .

— أكد " جاكوب كورغ " (Jacob Korg)، في كتابه " اللغة في الأدب الحديث — الحداثة والتجريب " ⁴¹، البعد التجاوزي للتجريب النابع من الرغبة في استمرارية إبداعية خلاقة في قوله: «لعل التجريب لم يكن شرطا كافيا للفن ولكنه غالبا ما عد حالة ضرورية من قبل المحدثين»⁴². وهو بهذا قد أعاد صياغة مقولة الشاعر " عزرا باوند " (Ezra Pound) التي مفادها أن «الرغبة في التجريب غير كافية، ولكن عدم الرغبة فيه هي الموت بعينه»⁴³. هذه المقولة إذ تظهر أهمية التجريب وضرورته في الآن ذاته تراهن على التجاوز الذي سيثمره العمل التجريبي، والذي من شأنه تحقيق التواصل الفاعل والبناء بين القديم والجديد، بحيث لا يمكن لأحدهما الاستغناء عن الآخر، وهو ما أكدته " كورغ " في موضع لاحق بقوله: «لا يمكن للقديم والجديد الاستغناء عن بعضهما إذ تكاد تكون ثورات الأدب دائما ردود فعل ضد الماضي القريب بحثا عن التقاليد المفقودة»⁴⁴.

من هنا يبرز الاختلاف الضدي بين طرفي الثنائية (تجريب / تخريب)؛ ذلك أن التخريب هو الدلالة السلبية للتجريب، والزيف العالق به جراء « الانخراط في وهم التجديد الصارخ والابتداع الأجوف الخالي من المعرفة دون وعي بسبل الإضافة والتجاوز ورؤية مؤسسة للعملية الإبداعية في سياقها التاريخي وشروطها الاستيمية. بمنظور الذات الخالقة وهاجس الجماعة المتحفزة للتغيير»⁴⁵. والحقيقة أن العلاقة بينهما دقيقة جدا، وذات حساسية عالية، فهي أشبه ما

40 — محمد عزام : اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 1987م ، ص 401 .

41 — ينظر : جاكوب كورك : اللغة في الأدب الحديث — الحداثة والتجريب ، تر : ليون يوسف و عزيز عمانويل ، دار المأمون للترجمة والنشر بغداد، 1989م .

42 — المرجع نفسه، ص 17 .

43 — عزرا باوند ، عن : المرجع نفسه ، ص 17.

44 — المرجع نفسه ، ص 18 .

45 — خالد الغريبي: الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكّل، ص 13.

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

تكون بالشعرة الدقيقة وعلى الجرب أن يحافظ على وجود هذه الشعرة التي تذكره دائما بالحد الفاصل بين أصالة فعله التجريبي وزيف التخريب .

بناء على ما تقدم يمكننا الجزم بأن التخريب موقف متكامل من الحياة والفن، ينطلق من حاجة ماسة للتجديد ورغبة في التخطي والاستمرارية ، وهو ضرورة يملئها نضج المبدع الفكري تتجسد في تطور أدواته وتنوع أساليبه ، إنَّه مشروع يحتكم إلى رؤيا لا تؤمن إلا بالتجاوز، وهذا عينه ما خلص إليه " الغريي " ، أخيرا، في تعريفه له بقوله: « هو حركة وعي الجماعة بما تؤسسه الذات المبدعة بانخراطها في حركة فن تغيير النص بوصفه خطابا متعددًا ينهض على مقومات جمالية متنامية وفن تغيير العالم بما هو تمثّل لحركة التاريخ واستشراف لأفقها خارج التنميط الأيديولوجي السهل »⁴⁶.

يحيلنا هذا الطرح مباشرة على المفهوم الأدونيسي للتخريب الذي جاء فيه قوله : « أعني بالتجريبية : المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة أوالتي أصبحت قوالب وأنماطا وابتكار طرق جديدة . وتعني هذه المحاولة إعطاء الواقع طابعا إبداعيا حركيا »⁴⁷ ؛ وكلها - كما يبدو - معاني إيجابية تجسد السيورة التحويلية للإبداع التجاوزي الخلاق .

أما التخريب - في اعتقادنا - فيرتبط مباشرة بما اصطلح عليه أدونيس بـ : " أوهام الحداثة"⁴⁸ ، التي نتجت من عدم الميز بين الأصل والزائف في إطار حركة الحداثة وملامحها ولعل أبرز مدخلين عبّر الزيف من خلالهما إلى حدثنا الشعرية هما : لغة الشعر وكتابة الشعر نثرا فمن الصعب جدا التمييز بين الأعمال الأصلية أحداثا والأعمال غير الأصلية ؛ وهذه الأوهام في :

1. الزمنية: ويقصد بها تعمد الانفصال على القديم.
2. المغايرة: ويقصد بها تعمد التغاير مع القديم موضوعا وأشكالا، وهذا يجعل الشعر تموجا ينفي بعضه بعضا، مما يبطل معنى الشعر.

⁴⁶ - المرجع السابق ، ص 17.

⁴⁷ - أدونيس : زمن الشعر ، ص 287 .

⁴⁸ - أدونيس : فاتحة لنهايات القرن ، دار النهار للنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1998م ، ص ص 239 - 242 . وللتوسع ينظر أيضا :

أدونيس وآخرون : البيانات ، تقديم محمد لطفي اليوسفي ، دار سراس للنشر ، تونس ، 1995م ، ص 19 وما بعدها .

3. المماثلة مع الغرب : وتنتج تقليدا للغرب، واستلابا أمامه .
 4. التشكُّل الشرقي : إغراق في الوهم الثاني (المغامرة) ، وثمة كثير من النشر لا شعريَّة فيه مثلما هنالك وزن لا شعر فيه .
 - 5 . الاستحداث المضموني : إغراق في الوهم الأول (الزمنية) ، ويكون بتجاوز إنجازات العصر وقضاياها .
- ولعل الجدير بالذكر في هذا المقام أن أدونيس عند تحديده تلك الأوهام قد دعا أيضا -في غير موضع - إلى ضرورة نقضها إذا أردنا الوصول إلى إبداع تجاوزي أصيل⁴⁹ ؛ وفي هذا السياق لا بد لنا أن نقرَّ بتعدد أطروحات الحداثة في الأدب العربي في النصف الثاني من القرن العشرين، وحتى مطلع القرن الواحد والعشرين « بيد أن الأطروحة الأدونيسية كانت الغالبة والأكثر رواجاً، وكانت لها أصداءها وتفاعلاتها ، إنه ليس من المغامرة أن يقال : إنَّ الحداثة الشعرية العربية، بشكلها الحالي قد خرجت من معطف أدونيس الذي تربَّع على سدَّة الحداثة لما يقترب اليوم من نصف قرن »⁵⁰ .
- كما أن ما يحسب لأدونيس ويوحي للباحث / القارئ - المتتبع لمساره الشعري المنفتح على التجريب ولتنظيراته النقدية للحداثة الشعرية - بالثقة عند تبني أطروحاته والاطمئنان إليها أنَّه نموذج للشاعر / المنظر - بامتياز - يكتب الشعر ويدعمه بتنظير نقدي، وإيضاحات، وتطبيقات نقدية، حتى أضحي مدرسة؛ تجمَّع من حوله عدد كبير من الشعراء والنقاد الذين دأبوا، على ما يزيد من خمسة عقود، على تكريس الفهم الأدونيسي للحداثة⁵¹ .
- هذا وقد أضاف " مصلح النجار " في دراسته الموسومة بـ: « السراب والنبع - رصد لأحوال الشعرية في القصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين » إلى تلك الأوهام الخمسة أوهاما أخرى ؛ هي⁵² :

49 - ينظر : أدونيس : المرجع السابق ، ص 242 .

50 - مصلح النجار : السراب والنبع - رصد لأحوال الشعرية في القصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2005 م ، ص 74 .

51 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 74 .

52 - ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

1. وهم مشابهة ترجمات الشعر من اللغات الأخرى، من حيث مجانية الأساليب العربية في الصياغة وهي أساليب ناتجة من طريقة التفكير في اللغة .
 2. وهم الملحمية / تطويل القصيدة ومحاولة إضفاء الملحمية عليها .
 3. وهم تقصير القصيدة / الهمس والعقلنة .
 4. الوهم الأدونييسي (مشاكلة أدونيس / تخطي أدونيس) .
 5. الوهم الدرويشي (مشاكلة درويش / تخطي درويش) .
- قد يكون من السابق لأوانه القول بأن الشاعر الجزائري المعاصر لم يكن بالخارج عن دائرة الوقوع في أسر هذه الأوهام، ومنها خاصة الوهمين الأخيرين (الأدونييسي والدرويشي)، وهو المنتج لنص مشدود بالفطرة إلى المرجعية المشرقية، خاصة في مرحلة السبعينيات وبداية الثمانينيات من القرن الماضي؛ لكنه حكم سيعرف طريقه إلى التأكيد والتبرير في موضع لاحق من هذا البحث .

لعل منبع التخريب - أو تلك الأوهام سالفة الذكر - هو المغالطة الكبيرة التي وقع فيها الكثير من الشعراء الجدد في فهم الحداثة الغربية من جهة، وفي فهم الطروحات التنظيرية العربية للحداثة الشعرية من جهة أخرى؛ حيث لم ينظروا إلى الأولى على أنها وليدة الحضارة الغربية وعلى ارتباط عضوي بها وبأسسها العقلانية أيضا؛ لأن الحداثة « هي دائما حادثة شعر معين في شعب معين في أوضاع تاريخية معينة »⁵³، كما أنهم لم يأخذوا من تنظيرات شعراء الحداثة العرب - نازك الملائكة، وأدونيس، ويوسف الخال، ومحمد بنيس... وغيرهم - إلا الشطط والمغالاة والشكليات أو المظاهر الفنية التي تجسدت بشكل واضح في تجاربهم الشعرية .

يندرج هؤلاء ضمن تصنيف " مصطفى السعدني " للشعراء الذين سبوا " أزمة القصيدة العربية المعاصرة " ⁵⁴؛ حيث حصرهم في نمطين، الأول منهما « مجرّب وهو على وعي بما يفعل مدفوعا في ذلك بضرورة تطور الأشكال الفنية للقصيدة، وهذا النوع من الشعراء يسلم نفسه للمغامرة والمغامرة بذاتها تسلمه إلى الاهتمام بالحيلة الشكلية، الخدلة التقنية والهوس في بناء

53 - أدونيس : فاتحة لنهايات القرن ، ص 249 .

54 - للتوسع ينظر : مصطفى السعدني : التغريب في الشعر العربي المعاصر بين التخريب و المغامرة - قراءة في النص ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، مصر (دط) ، (دت) ، ص 10- 11 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

الكلام تحت دعوى التجريب والمجازفة والبحث عن الجديد في عالم الشكل لتغطية جهل بعضهم بالواقع أولرفضه أولستر الانهزامية أمام همومه ومشاكله»⁵⁵ .

لا يمكننا تجاوز هذا الطرح دون مناقشته وإبراز تناقض صاحبه ؛ لأن الوعي والجهل ضدان لا يجتمعان، فهذا النمط من الشعراء لا يدرك حقيقة التجريب، ولا يعي أبعاده التجاوزية الخلاقة التي ستثمر إبداعا أصيلا وتميزا في الآن ذاته، وعليه فهو نمط " مُخرب " لا يمكن بأي حال من الأحوال إلصاقه بهاجس التجريب، وهذا ما نسجله على الباحث الذي لم يستطع التمييز بين طرفي الثنائية الضدية (تجريب / تخريب)، ودلينا على صحة ذلك حديثه عن تبعات عمل هذا النمط الذي وصفه بـ : " المجرب الواعي"!!.. والذي سيؤدي به « إلى التكرير الميكانيكي فتتشوه اللغة وتدمر بإيراد التعابير المقطعة الأوصال والدلالات غير المرتبطة بفكر الأمة ولغتها، وقد يؤدي هذا إلى عزل القراء عن واقعهم ووضعهم في سراديب وغيبيات النفس المظلمة، والتشبه بمثل هذه المحاولات من التجريب هدم للروابط التي تصلنا بتراثنا العريق وقيمته وتقاليده، والعبرة دائما ليست في استخدام التقنية، وإنما العبرة كل العبرة بالطريقة التي يستخدم بها الشاعر هذه التقنية»⁵⁶ ، وهذا كله - كما يبدو - تخريب للأصل وتشويه له .

ونستأنس، في هذا السياق، بما خلص إليه " أحمد يوسف " - في معرض حديثه عن الشعر المختلف في الجزائر - بقوله : « إذا كانت ظاهرة التجريب حقا مشروعا لكل نص شعري يريد أن يحقق فرادته ويؤكد أصالته ضمن منطق الاختلاف، فلا ينبغي أن يتحول إلى حذقة تنطلق من الفراغ وتبني صرحا هشاً يذهب في مهب الريح وتلبس الغموض الذي يتجاوز الإيحاء إلى الألغاز دون معرفة أبسط أبجديات لغة الشعر»⁵⁷ .

أما النمط الثاني في تصنيف " السعدي " - سابق الذكر - فهو نمط « جاهل بطبيعة الشعر وبطبيعة الأدوات التي يجب أن تتوفر لدى أي شاعر دون أن يكون في ذلك تمييز بين الشاعر

55 - المرجع السابق ، ص 10-11 .

56 - المرجع نفسه ، ص 11 .

57 - أحمد يوسف : يتم النص والجنالوجية الضائعة - تأملات في الشعر الجزائري المختلف ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ،

2002م ص 282.

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

الذي يكتب القصيدة العمودية ، وغيره ممن يكتبون القصيدة الحرة (المعاصرة) »⁵⁸ ، وهذا النمط — حسب الباحث — « قد ملأ الجرائد والدوريات بقصائده المليئة بالأغلاط اللغوية والعروضية سواء استجاب في ذلك للنقاد المتحمسين للحركة أو كانت قصائده ترديدا لتقنيات أجنبية دون أن يفطن إلى ما ينطوي عليه تراثنا من بنيات مفارقة لما في غيره من التراثات »⁵⁹ . يتقاطع مع هذا الطرح ما ذهب إليه " حسين جمعة " في قوله : « إن عددا من الكتاب يلجأ إلى بعض الحيل الشكلية والخذلقة ، والهوس الكلامي ، تحت ستار التجريب والمجازفة في البحث عن جديد في عالم الشكل ، وفي عالم الأدب لذاته لتغطية جهل هؤلاء الكتاب التام بواقع الأمة وحياة الناس ، وتبرير انهزاميتهم وابتعادهم عن هموم الشعب ومشاكله ، هذه المواقف (...) تطرح نفسها تحت مختلف الشعارات الطلائعية والتقدمية »⁶⁰ . وهذا عينه ما ذهب إليه " نجيب العوفي " أيضا في تحديده لمنطلقات التجريب بقوله : « إن الإيديولوجية الضمنية الكامنة في عمق التجريب الحداثي — في المغرب كما في بعض الأقطار العربية — هي أيديولوجية القلق واليأس (...) نتيجة العجز عن المواجهة و الجلد و الصمود »⁶¹ .

إنَّ الحمولة الأيديولوجية التي التصقت بالتجريب وفاضت على جنبات الطروحات السابقة — والتي سنقف عندها بشيء من التحليل والتفصيل أثناء حديثنا عن التجريب وحركة الطليعة (*Avant-garde*) في شعرنا العربي المعاصر في موضع لاحق من هذا المهاد النظري — لا تمنعنا من حتمية تقديم التوضيح الآتي؛ الذي مفاده أننا إذ نؤكد على أنَّ التجريب يتضمن معنى " المحاولة " فإنَّ هذه الأخيرة لا تعني العشبية أو البدايات الأولى للشروع في الكتابة؛ لأنَّه مرتبط في الأساس — وكما أكدنا سابقا — بوعي المبدع ونضج أدواته وتطور رؤاه، فهو حاجة تملحها الرغبة في التجاوز والاستمرارية وليس فعلا عبثيا ، ولهذا فإننا نستبعد تلك النماذج التي أشار إليها " السعدني " في طرحه السابق من مجال اشتغالنا في هذا البحث؛ لأننا سنتجاوز « الشعر

58 — مصطفى السعدني : التغريب في الشعر العربي المعاصر بين التجريب و المغامرة ، ص 11 .

59 — المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

60 — حسين جمعة: قضايا الإبداع الفني، دار الآداب، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1983م ، ص 86 .

61 — نجيب العوفي : جدل القراءة ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1983م ، ص 149 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

الذي يزوِّق، شعر الفسيفساء والترصيع، إلى الشعر الذي يغيّر، شعر الثورة والحركة، شعر الواقع الشامل، شعر الكشف والرؤيا»⁶²، وسنستعير- في هذا المقام - لغة "أحمد يوسف" النقدية الحازمة لنقول أننا نطمح إلى قراءة «لا تتعامل مع النص الذي يجهل أبجديات الفن ولا يستسيغ تبرير الضعف بحجة التجريب والتخطي والتجاوز»⁶³.

إضافة إلى ذلك فإن ما يمكن الركون إليه، في الأخير، هو التأكيد على أنه استنادا إلى هذا الفصل بين طرفي الثنائية الضدية (تجريب / تخريب) قد تمّ انتقاء المدونة الشعرية التطبيقية موضوع الدراسة؛ حيث تشمل فقط النماذج الشعرية الخلاقة التي مارست التجريب عن وعي منها بالحدثة وبضرورات الخلق والإبداع الرامية إلى تخطي النموذج السابق من أجل ابتكار المختلف التجاوزي الخلاق؛ وهي- وحدها- التي ستتيح لنا تقديم إجابات عن جملة الإشكالات المطروحة سابقا.

2-2-2-2 - التجريب / التغريب :

ظهر التجريب في العديد من الطروحات النقدية العربية المعاصرة مقترنا بالمغامرة والتحديث تارة وبالتغريب (*Distanciation*)⁶⁴ تارة أخرى؛ وقبل الخوض في تفاصيل العلاقة التي جمعت بهما هذا المصطلح الأخير لا بد لنا بداية ضبط ماهيته والوقوف على حدوده المعرفية التي ستلقي بظلالها، دون شك، على هذه العلاقة.

أكدت الناقدتان "ماري إلياس" و"حنان قصاب حسن" في تأصيلهما لمصطلح "التغريب" في حقل الدراسات المسرحية أنه شاع في العربية «كترجمة لتعبير *Distanciation* = الإبعاد الذي أطلقه الشكلائي الروسي شك洛夫سكي *Chklovski* واستخدم لذلك في اللغة الروسية تعبير *Ostraneniya Priem* الذي يعني تعديل إدراك الشيء المألوف من خلال إبراز الشاذ فيه»⁶⁵.

62 - أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1979م ، ص 142 .

63 - أحمد يوسف : يتم النص والجنالوجية الضائعة ، ص 284 .

64 - وسمي أيضا "التباعد" حسب ترجمة سعيد علوش ، الذي عرّفه بأنه ظاهرة تعبيرية يتعد فيها المعبر عما يقوله ، ولا يتحمل تبعاته كليا. للتوسع ينظر : سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، منشورات المكتبة الجامعية ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1984م ص 31 .

65 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن : المعجم المسرحي ، ص 139 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

والتغريب « هو تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصور بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد يُظهر ما كان حقيقياً أو يُلفت النظر إلى ما صار مألوفاً فيه لكثرة الاستعمال »⁶⁶ ، وقد « استخدم شلوفسكي هذا التعبير كمبدأ جمالي ينطبق على الفن والأدب ويهدف إلى تعديل استقبال المتلقي من خلال إبراز "الصنعة" وتحقيق تفرّد معيّن للمادة الأولى بحيث لا يتم التعرف عليها مباشرة بشكل عفوي وإنّما من خلال إدراك واعٍ »⁶⁷ .

تبنى برتولت برشت⁶⁸ (Bertolt Brecht) (1898-1956م) هذا المفهوم في نظريته حول المسرح الملحمي الجديد الذي على مؤلف النص فيه « أن يمارس شكلاً من تقديم للعالم يقوم بدلاً من نقل الأشياء كما اعتدنا إدراكها ، على جعلها ، بالعكس ، غريبة ، غير أليفة ، وعلى جعلنا نشعر بالاغتراب . ويستند برشت أولاً إلى هذا النهج مستعملاً كلمة (Entfremdung) ابتعاد وإنما أيضاً استلاب ؛ لكنه لا يتأخر عن تغيير اللفظ بتأثير من الشكلايين الروس ومن مصطلح Ostranenie (التخارج) أي العمل الذي يجعل أمراً ما غريباً »⁶⁹ .

يتحقق التغريب في المسرح الملحمي « من خلال جعل المؤلف يبدو غريباً ومتفرداً مما ينبغي التمثيل بما هو مؤلف ويؤدي إلى إبعاد المتفرج عن المتعة السليبية ودفعه إلى اتخاذ موقف واع ونقدي مما يراه »⁷⁰ ، وقد قدمت الناقدتان " ماري إلياس " و " حنان قصاب " عرضاً تفصيلياً عن كيفية حدوثه في العمل المسرحي على مستوى الفعل الدرامي وطريقة تقديم الحكاية وأداء الممثل وعلاقة الممثل بالشخصية التي يؤديها إضافة إلى الديكور⁷¹ ؛ حيث يصبح التغريب بهذا شكلاً من أشكال التجريب الذي يخرج عن حدود المؤلف والمتعارف عليه .

66 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

67 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

68 - على الصعيد النظري لا يعتبر " برشت " أول من ابتدع وسائل التغريب في المسرح ، فقد نادى الفرنسي دونير ديدرو D.Diderot

(1713-1784م) منذ القرن الثامن عشر بنوع من الازدواجية في أداء الممثل . ولكن عناصر التغريب هذه لم تُستخدم فعلياً وبإطار متكامل له بُعد إيديولوجي إلا مع برشت . للتوسع ينظر : المرجع نفسه ، ص 141 .

69 - ترفيتان تودوروف : نقد النقد - رواية تعلّم ، تر : سامي سويدان ، منشورات مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ط 1 ، 1986م

ص 45 .

70 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن : المعجم المسرحي ، ص 140 .

71 - للتوسع ينظر : المرجع السابق ، ص 140 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

أما التغريب في الشعر فقد ارتبط في بعض الطروحات النقدية العربية بالتقليد غير الواعي للحدائث الغربية - أو "وهم المماثلة للغرب" وفق الطرح الأدونيسي الذي سبقت الإشارة إليه - وما أحدثه في النص الشعري من غرابة خرجت به عن حدود المؤلف الإبداعي العربي، الأمر الذي ولّد قطيعة بينه وبين غيره من النصوص التي تندرج ضمن جنس (الشعر) من جهة، وبين متلقيه من جهة ثانية؛ ولعل هذا ما أشار إليه "الطاهر الهمامي" وأكدّه في قوله: «إن التجريب، وهو يُمارَس، كثيرا ما آل إلى التغريب، وأعطى نصوصا هجينة في أحيان كثيرة كانت تبدو كالمترجمة أو المستعارة أو نصوصا جديدة كالقديمة، ولم تُجدِ الجعجعة "البيانية" ولا نفع الضجيج التبشيري النظري أمام قلة الطحين الإبداعي الفعلي»⁷².

وفي ثانيا هذا الطرح نلمس إشارة إلى واحدة من أبرز الإشكالات التي رافقت النص الشعري التجريبي العربي المعاصر - والجزائري منه تحديدا- وهي المفارقة الرهيبة بين التنظير النقدي والممارسة الإبداعية التي ستعرف طريقها إلى التحليل والتوضيح في موضع لاحق من هذا البحث .

ولعل من أبرز الدراسات النقدية التي جمعت بين "التجريب" و"التغريب" - في الشعر خاصة- نذكر ما ذهب إليه "مصطفى السعدني" في كتابه: «التغريب في الشعر العربي المعاصر- بين التجريب والمغامرة»؛ حيث حصر التغريب ضمن حيز المغالطات والأخطاء التي شاعت في المتن الشعري العربي المعاصر وكانت سببا في حدوث شرخ بين القارئ والنص والتي شملت: الفشل في توظيف الرموز والأشكال المستعارة من العلوم والفنون الأخرى والتضمين من غير اللغة الأم وكذا الوقوف على مزالق الخروج عن النظام الموسيقي للقصيدة العربية وأخطاره... وغيرها⁷³. وهو ما يؤكده قوله: «القصيدة العربية قد خضعت للتجريب أكثر من أي قصيدة أخرى على خارطة الشعر العربي، ولقد احتك هذا التجريب بشتى جوانب البناء الشعري وعناصره، مما أدّى بدوره إلى اتساع الهوة بين القارئ والقصيدة من ناحية، وأبعدها عن "الشعرية" المتوارثة من ناحية أخرى»⁷⁴، محملا الشاعر مسؤولية كل

⁷² - الطاهر الهمامي : حفيف الكتابة فحيح القراءة - قضايا و نصوص تونسية ، مطبعة فن الطباعة ، تونس ، 1، 2006م ، ص 39 .

⁷³ - ينظر : مصطفى السعدني : التغريب في الشعر العربي المعاصر ، ص ص 15- 148 .

⁷⁴ - المرجع السابق ، ص 09 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

ذلك في قوله : « على الشاعر المعاصر تقع مسؤولية ما شاع في شعره من غرابة البناء وغموض المضمون (...) فهو مطالب بتجاوز كل ما ليس شعرياً وهو بصدد الارتياح والكشف عن رؤياه الجديدة ذات المعنى والشعور المصاحبين الجديدين ، شريطة أن ينفرد بحيث تصبح لإبداعه الخصوصية في الرؤيا والبناء دون أن نلمح إغراباً أو تكلفاً واعتسافاً . وهو مطالب كذلك بأن يحيا عصره مطعماً عالمه الشعري بشتى الروافد الثقافية من تراثية و معاصرة بشرط ألا تكون سابقة على شعرية الأداء وإنما تأتي موظفة لأداء دور شعري في قصيدته »⁷⁵ .

يتقاطع مفهوم "السعدني" للتغريب في الشعر مع ما ذهب إليه " طراد الكبيسي " في كتابه: «الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكال والأعراف»⁷⁶ ؛ حيث عرّفه بقوله: « إن الشعر الذي لا يكشف عن مرجعيته، جغرافيته، وعيه التاريخي، حسه الإنساني، فضلاً عن بعد اللغة... شعر مغرب معيَّب الوعي والدلالة. أو أنّه من الكلام الذي يمكن أن يقال، في كل زمان ومكان. والنظرة العامة تبين أن الهيمنة إن جاز القول تتمثل، اليوم ، في التقلص المتزايد للأساليب التعبيرية والتكاثر الواضح للأساليب التجريدية الأمر الذي يؤدي إلى لون من "تغريب الشعر" »⁷⁷ .

يؤكد الطرح السابق العلاقة الضدية التي تربط التجريب بالتغريب، وهي - كما يبدو - تمثل الوجه الآخر للعلاقة الضدية بين الإيجابي والسلبي؛ حيث يرتبط الأول بالإضافة التي تضمن للشاعر تحقيق التجاوز الفاعل والخلاق مع احتفاظه بخصوصيته الذاتية وبالتالي تفرده عن التجارب الإبداعية الأخرى، في مقابل الثاني الذي يحيل على سلبات الممارسة الشعرية العربية المعاصرة التي أفقدتها طابع الأصالة لانسياقها الأعمى وراء هاجس الإضافة وإحداث الاختلاف دون وعي منها بأبعاد هذه الإضافة ودورها في النص الشعري وفي التجربة الإبداعية ككل . ضمن السياق نفسه يستوقفنا الطرح الذي قدمه " عبد السلام الشاذلي " في كتابه « حول قضايا التغريب والتجريب في الأدب العربي المعاصر »⁷⁸ ؛ وهو دراسة لأعمال شعرية أراد

⁷⁵ - المرجع نفسه ، ص 11-12 .

⁷⁶ - طراد الكبيسي : الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكال والأعراف - دراسة ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، ط1 ، 2000م.

⁷⁷ - المرجع نفسه ، ص 12 .

⁷⁸ - ينظر : عبد السلام محمد الشاذلي : حول قضايا التغريب والتجريب في الأدب العربي المعاصر ، دار الحداثة ، بيروت ، لبنان ، ط1

1985م .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

الباحث من خلالها إبراز ظاهريّ " التجريب " و " التغريب " في الشعر اليمني، حيث نلمس اضطراباً منهجياً واضحاً لا نكاد نفهم منه سوى تعريفه للتجريب الذي جاء فيه قوله : « نعني بالتجريب تلك المحاولات الفنية العامة والخاصة التي ظهرت في هذا الأدب كأدوات للتعبير عن معاناة الأديب العربي في اليمن، تلك المحاولات التي تنساب أو تتجلى من خلال النصوص الأدبية بصورة واضحة أو خفية، والتي تمضي عبر منعطفات لغوية وبلاغية، بحيث تكون في النهاية أسلوباً أو مجموعة من الأساليب الطريفة والمعقدة لما يسمى " صيرورة " النضج الفني بهذا الأدب»⁷⁹.

يقف الباحث /القارئ لهذا القول عند كلمة " محاولات " التي تكررت فيه مرتين، والتي تحمل معنى الكتابات الأولى أو (الخربشات) التي تفتقد إلى التدقيق والتمحيص وعمق الرؤيا ولعل هذا ما يؤكد وصفه لها بـ : "الطريفة " تارة و "المعقدة " تارة أخرى ، وقد سبقت الإشارة إلى أن التجريب يشترط الوعي النابع من عمق التجربة ونضج الأدوات الفنية لدى المبدع المحرّب التي تخرجه إلى ما هو أبعد من هذا الحيز الخاص بمحاولات المبتدئين والهواة . كما أننا نسجل على الباحث عدم دقته في ضبط ماهية " التغريب " ؛ إذ ربطه بـ : "الاغتراب" (*Aliénation*)⁸⁰ في كثير من المواضع دون تمييز بينهما ؛ ومن ذلك مثلاً قوله إن «الاغتراب بكل حوافزه ودوافعه السلبية والايجابية ظاهرة عامة في حركة الحداثة في الأدب العربي المعاصر وما الاختلاف إلا في الدرجة ومدى تلاحم هذا الاغتراب بمحاولات التحديث "التجريب " وانعكاس كل ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في حركة أدبنا الحديث»⁸¹ وكذلك قوله : «الاغتراب بكل حوافزه (التغريبية) ظاهرة موهلة في القدم ، في أدبنا العربي القديم (...) وما الأطلال في مقدمة تلك القصائد العربية غير حافز تغريبي للدفقات الشعورية الأولى في المبنى الفني لدى الشاعر الجاهلي ، وذلك لاسترجاع الماضي المنذر أمامه كأشلاء

79 - المرجع نفسه ، ص 71 .

80 - وسمي أيضاً "الاستلاب" حسب ترجمة " سعيد علوش " ؛ الذي عرّفه بأنّه : « حالة انبهارية و انسحاقية ، تحت ظروف خارجة عن الإرادة وهو انقطاع عن الانتماء إلى الذات ، و التشيؤ القهري » . للتوسع ينظر : سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ص 66.

81 - عبد السلام محمد الشاذلي : حول قضايا التغريب و التجريب في الأدب العربي المعاصر ، ص 72 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

الموتى وكوهم يعمل بصلابة في مواجهة زمن آتي ، قائم على الاحتمال ذاته احتمال الحياة وصيرورتها نحو الموت»⁸² .

في حين أن "الاغتراب" في اللغة العربية هو الابتعاد عن الوطن، وهو كلمة مشتقة من الفعل (غَرَبَ). بمعنى ذهب ومنه "العُربة" و "التَّغْرِيبُ" أي النَّفْيُ عن البَلَدِ⁸³ ، أما عن الكلمة في الفرنسية فأصلها مأخوذ «من الكلمة اللاتينية (*Aliénation*) ؛ وهي اسم مستمد من الفعل اللاتيني (*Alienare*) الذي يعني نقل ملكية شيء ما إلى آخر ، أو يعني الانتزاع أو الإزالة وهذا الفعل مستمد بدوره من كلمة أخرى هي (*Alienus*) أي الانتماء إلى شخص آخر أو التعلق به»⁸⁴ .

أما عن دلالة المصطلح فإنها تمتاز بالغموض والتشتت والإبهام بسبب تعدد استخداماته، التي تشمل جل نواحي الحياة النفسية والذاتية والاجتماعية والدينية والمكانية وصولاً إلى النواحي اللغوية⁸⁵ .

بناءً على ما تقدّم يمكننا القول إن التغريب هو الغرابة التي تخرج النص الشعري عن حيز المتداول والمألوف لتدخله ضمن حيز الإدهاش والمفاجآت التي تواضع الخطاب النقدي على تسميتها بكسر اعتيادية التوقع أو خيبة الأمل وخرق أفق انتظار القارئ (*Désappointement*) حيث يتم اختراق السياق لصالح قيم جديدة ومغايرة له⁸⁶ .

وهنا نشير إلى أننا حين نتحدث عن "التغريب" أو "الإبعاد" ننطلق من قاعدة أو من نموذج واضح ثم نعيد عنه، ولكن الأمر مسألة نسبية تختلف من شخص إلى آخر ومن زمن إلى آخر أيضاً؛ فما يكون غريباً اليوم قد يصبح مألوفاً في مكان وزمان آخرين، وما هو تغريبي

⁸² - المرجع نفسه، ص 67 .

⁸³ - ينظر : الرّازي(زين الدين محمد بن أبي بكر بن عبد القادر) : مختار الصحاح ، تحقيق إبراهيم زهوة ، دار الكتاب العربي ، بيروت

1426هـ - 2005م ، ص 232 .

⁸⁴ - يحيى العبد الله: الاغتراب - دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلّون الروائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ، ط 1

2005م ص 21 .

⁸⁵ - للتوسع حول المصطلح ودلالاته ينظر: المرجع نفسه، ص 22 وما بعدها. وينظر أيضاً: - خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة

المتكاملة - دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، ط 1 2003م ، ص ص 150 - 156 .

⁸⁶ - ينظر : محمد فكري الجزار : لسانيات الاختلاف - الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة ، إيثراك للطباعة والنشر

والتوزيع، مصر ، ط 2 ، 2002م ، ص 40 .

لقارئ ما قد يكون غير ذلك بالنسبة لقارئ آخر؛ فالمسألة — إذا — مرتبطة بالنص وبجمالية تلقيه، فالأثر يحدده النص نفسه أما التلقي فيحدده المستقبلون، ولذا يجب أن لا نتصور العمل بوصفه ثابتاً فإذا تجاوز العمل جيله فذلك لأن شكله يحافظ على معنى حاضر يعد جواباً بالنسبة إلى زمن آخر غير زماننا⁸⁷.

ولعل هذا ما ذهب إليه "عمر حفيظ"، وأكدته بقوله: «إن سؤال التجريب سؤال جمالي بالأساس متعلق بطرفي التواصل نعني المبدع والمتلقي لأن وعيهما به سيساهم بالضرورة في تدريب الذائقة على مخالفة السائد وما لم يعد متناغماً مع حاجات الإنسان في التعبير والتفكير ولا شك أن ذاك التدريب المتواصل سيفضي إلى تحولات نوعية يمكن أن نذكر ما شاع منها اليوم كتشظي الأشكال وتنازع الأنواع بعضها بعضاً وتداخل الأجناس على نحو لافت ولكن لا بد من التحذير والتنبيه إلى أن التجريب لا يعني العبث وإهدار المعنى»⁸⁸.

إضافة إلى ذلك فإن مفهوم التغريب أو الإبعاد — وفق الطرح البرشتي — هو «رؤية جديدة للأشياء، تخلق لدى المتلقي شعوراً بالارتباك والتباعد»⁸⁹، وهذا الارتباك هو ما وصفه "السعدني" بـ "الغربة" في طرحه السابق، وهو ما اصطلاح عليه "أدونيس" بـ "التنافر" (Dicodance)⁹⁰، الذي يميز علاقة الشاعر الجديد بالواقع من جهة وعلاقته بالقارئ من جهة ثانية؛ وذلك في قوله: «ولّد رفض الرؤى الشعرية القديمة للعالم عند الشاعر الجديد واقعا سديماً، غامضاً من جهة، وولّد من جهة أخرى ذاتية تحيد عن "الواقع" إن لم تحاول الانفصال عنه. وهذا يعني بكلام آخر فقدان اللغة المشتركة والثقافة الشعرية المشتركة. هناك إذن تنافر بين الشاعر و"الواقع" يوازيه تنافر بين الشاعر والقارئ. فقد صار الشعر الجديد الشخص الشاعر نفسه، أو كاد. ولعل هذا التنافر هو أبرز خصائص الشعر الجديد وأكثرها أصالة وعمقاً»⁹¹.

87 — جان إيف تادييه : النقد الأدبي في القرن العشرين ، تر: مندر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سوريا ، ط 1 ، 1994م ، ص

149 .

88 — عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم درغوتي القصصية والروائية ، ص 12 .

89 — منار عبد الوهاب : التجريب في القصة السورية (1970 - 2000) ، ص 16 .

90 — ينظر : سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية العاصرة ، ص 124 .

91 — أدونيس : زمن الشعر ، ص 18 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

لا يتردد أدونيس في ربط هذا التنافر بالغرابة ؛ وذلك في قوله : « هذا التنافر هو شعريا الغرابة. و"الجميل غريب دائما " كما يقول بودلير . إذا أنَّ الغرابة هنا هي الجدة . والغريب لا يمكن فهمه بسهولة»⁹² ، كما أوضح معنى "الغرابة " بقوله : « هناك أمثلة على الغرابة وصعوبة الفهم حتى في العلم والفلسفة والتصوير . لم يفهم أينشتاين رياضيو عصره ، واستخف الكثيرون بعالم نيتشه . ولم يكن أحد يقيم أي وزن للوحات فان غوغ . هنا ، على وجه الدقة ، يكمن معنى التجديد ، إذ ليس التجديد أن نجعل الماضي يتناول ويمتد ، بل أن نحيد بطرائقنا ورؤانا الشعرية عن طرائق الماضي ورؤاه . وعلامة ذلك هذا التنافر»⁹³ ؛ وهذا يعني أن الشعر الغريب شعر تجريبي بامتياز ما دام يحمل معنى الجدة والاختلاف معا.

يتقاطع هذا الطرح مع ما ذهب إليه " صلاح بوسريف " في قوله إن التغريب أو " التَّبْعِد " يعني «وضع النص على تخوم الذات وفي صُلْبِ غَسَقِهَا ، بدل أن يكون انعكاسا للواقع بشكل سطحي وَصَلْبٍ ، إنَّ له دورا في اجتِراح تجربة هي إبدال في قلب الإبدال . أعني خروج حتى عن تجارب شعر الرواد . وهذا ما يجعلها في قَلْبِ الشعر باعتباره " أوفر حظًا من البراءة " ذاتها»⁹⁴ .

لعل ما يمكن الركون إليه في هذه المسألة تحديدا هو التأكيد على أن ثمة ارتباطا عميقا وتفاعلا بين التغريب والتجريب ؛ إذ غالبا ما يلجأ الشاعر إلى التغريب لمجرد التغريب متخفيا تحت ستار التجديد والتجريب ليوهم المتلقي بأنه قادر على الأخذ بطرائق الحساسية الجديدة لكننا سرعان ما ندرك أننا أمام نص مصنَّع بعيد عن الفن لا يحتكم إلا لقصدية إحداث الاختلاف ، فيصبح التغريب بهذا وجهها آخر للتجريب الذي يشوّه الأصل ولا يضيف له جديدا ذا قيمة.

ولعل في هذا ما يدفعنا أيضا إلى القول بأنَّ التغريب حالة وسط بين (التجريب) و(التخريب) تتراوح بين الإيجابي والسلبي ، فكلما اقترب من الأول حمل للنص الشعري الإضافة النوعية التي تضمن له تحقيق التجاوز الإبداعي الخلاق ، في حين تبرز سلبية كلما كان أكثر

92 - المرجع نفسه ، ص 19

93 - المرجع نفسه ، ص 19 .

94 - صلاح بوسريف : الغايرة و الاختلاف في الشعر المغربي المعاصر ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1998م ، ص 110 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

اقتربا من الثاني لأن التجريب يشترط أصالة التمييز؛ حيث لا بد أن ينبع من دخیلاء الذات المبدعة ويجسد هويتها وهواجسها وتطلعاتها إلى ممكن مختلف ، وهو عينه ما ذهب إليه " محمد برادة " وأكدته بقوله: «إن التجريب لا يعني الخروج على المؤلف بطريقة اعتباطية . ولا اقتباس وصفات وأشكال جربها آخرون في سياق مغاير . إن التجريب يقتضي الوعي بالتجربة أي توفر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين وتوفره على أسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغا فنيا يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم (...) ومن ثم ، فإن محاوره النصوص الأخرى والتفاعل معها بل والاستفادة من منجزاتها الفنية تصبح مختصة ومولدة لأشكال جديدة أوقديمة أو حديثة في صوغ مضامين ورؤيات مغايرة »⁹⁵ .

وهذا يعني أيضا أن التجريب يشترط الأصالة النابعة من عمق وعي الذات الشاعرة بما تكتب حتى تضمن خصوصية تجربتها الإبداعية، ومن ثم تميزها وسط المدّ الإبداعي بوجه عام كما يشترط التفاعل الواعي مع الآخر أو المثاقفة (Acculturation) من أجل دفع العملية الإبداعية دائما نحو تحقيق التجاوز الدائم . هذه الذات المبدعة أو " الفاعل التجريبي " كما اصطلح عليها " عبد الواسع الحميري " يُشترط فيها «توافر الإرادة والخبرة والقدرة على تحقيق الإرادة، أي أن يكون مريدا للفعل، خبيرا به قادرا عليه منفذا له »⁹⁶ .

أما العمل أو " الفعل التجريبي " في عرف " الحميري " فيُشترط فيه الاحتكام إلى المقصدية والخبرة، ولعل هذا ما أكدته - في حديثه عن التجريب في النقد - بقوله: « لا يكون فعل نقدي تجريبي حقيقي بدون فاعل (ناقد) خبير أو مجرب ، و لا يكون فعل (نقدي) من فاعل خبير مجرب ما لم يكن ثمة ما يفعل فيه (أو يجرب خلاله) هذا الفعل الخبير، أعني ما لم يكن ثمة ما يجري فيه فعله ويجرب فيه خبرته، وما لم يكن ثمة ما يفعل له ولأجله، أو يسببه »⁹⁷ .

يدفعنا هذا الطرح إلى تأكيد جملة من العناصر يُشترط توفرها حتى يتحقق التجريب ؛لعل أهمها الذات المجربة التي يشترط فيها الوعي أواحتكامها إلى رؤيا تسعى إلى تجسيدها في العمل

95 - محمد برادة ، عن : محمد أمنصور : خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفوبرانت ، فاس ، المغرب ، ط1 ، 1999م ، ص 24 .

96 - عبد الواسع الحميري : اتجاهات الخطاب النقدي العربي و أزمة التجريب ، دار الزمان ، دمشق ، سوريا ، ط 1 ، 2008م ، ص 103 .

97 - المرجع السابق ، ص 104 .

التجريبي الذي تقوم به إضافة إلى الخبرة التي تكتسبها من عمق التجربة وطول الممارسة، ولعل في هذا ما يدفعنا إلى التساؤل عن علاقة التجريب بالتجربة ؟، وعن الفرق بينهما ؟.

2-2-2-3 التجريب / التجربة :

يقترّب " التجريب " في أصله اللغوي من " التجربة " (*Expérience*) في دلالاته على الاختبار من أجل اكتساب المعرفة ، كما أسلفنا الذكر في موضع سابق من هذا الفصل ، ولعله الأمر الذي دفع بالكثير من الباحثين والأدباء إلى اعتبارهما شيئاً واحداً ؛ ومن ذلك مثلاً ما ذهب إليه " موريس بلانشو " (*Maurice Blanchot*) في حديثه عن " التجربة الأدبية " بقوله: «التجربة الأدبية هي من صميم اختيار التبعر، هي مقارنة ما ينفلت عن الوحدة، هي تجربة ما يخرج عن نطاق التفاهم والاتفاق والقانون — هي الخطأ والخارج، هي ما يستعصى إدراكه ، هي الشاذ »⁹⁸ ، ويمثل لذلك بقوله: « عندما تتواجد مع رواية مكتوبة طبقاً لكل الأعراف من استعمال الماضي والضمير الغائب فإننا، لا نكون قد التقينا بالأدب بتاتا ولا أيضا بما يقصي الأدب أو يضعه في حالة إخفاق ولا بما يجعل مقارنته سهلة أو صعبة »⁹⁹ .

وفي هذا السياق نستحضر الطرح الذي قدمه " حسن العُوري " في بحثه حول « تجربة الشعر الحر في تونس حتى نهاية 1968م — دراسة نقدية في الأشكال و المضامين »¹⁰⁰ ؛ حيث عرّف " التجربة " بقوله: «المقصود من كلمة " تجربة "، في هذا البحث، الرؤية الفنية التي على أساسها يتشكل النص الشعري وفق معايير تختلف جزئياً أو كلياً عن تجربة سابقة ممتدة أو محصورة في الزمان والمكان. فهي شكل من أشكال المغامرة ووجه من وجوه الدخول في المجهول بحثاً عن بدائل تختلف عما تواضع عليه القوم في السنة الشعرية »¹⁰¹ .

⁹⁸ - موريس بلانشو : أسئلة الكتابة ، تر: نعيمة بنعبد العالي و عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط4

2004م، ص ص 35-36 .

⁹⁹ - المرجع نفسه ، ص ص 47-48 .

¹⁰⁰ - ينظر: حسين العوري : تجربة الشعر الحر في تونس حتى نهاية 1968م — دراسة نقدية في الأشكال و المضامين ، منشورات كلية الآداب جامعة منوبة ، تونس ، السلسلة : آداب ، مج41 ، 2000 م .

¹⁰¹ - المرجع نفسه ، ص ص 09-10 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

وقد فسّر الباحث مصطلح " السنة الشعرية " بقوله : « ليست السنة الشعرية سوى خلاصة لمجموعة من التجارب السابقة لها في الزمن ، تتشكل في ضوءها ملامح التجربة العامة، ويظل الشعراء حتى في نطاق هذه التجربة العامة ينشئون نصوصاً تحمل رؤاهم الخاصة وبصماتهم المتفردة »¹⁰² .

كما دُعّم طرحه بتصريحات بعض الشعراء ؛ ومنها مثلاً قول بدر شاكر السياب (ت 1964م): «لنكن متواضعين، ونعترف بأننا ما نزال جميعاً في دور التجربة، يحالفنا النجاح حيناً، ويصيبنا الفشل أحياناً كثيرة»¹⁰³ .

إنّ تأمل هذه الآراء جميعها يدفعنا إلى التساؤل عن ماهية التجربة الأدبية ؟، وهل هي تجريب ؟، وإن كان ثمة فروقٌ جوهرية بين التجربة والتجريب فأين تكمن ؟ .
للإجابة عن هذه الأسئلة لابد لنا بداية من الوقوف عند مصطلح " التجربة "، وأبعاده الدلالية التي حصرها " سعيد علوش " في النقاط الآتية¹⁰⁴ :

- 1- هي مهارة وخبرة ، تكتسب من المشاركة في أحداث أو ملاحظتها .
 - 2 - يميز عادة بين مصدرين للتجربة :
 - أ - المعاينة .
 - ب - التقصي .
 - 3- (التجربة الأولى) هي أول مواجهة تتم مع النص الأدبي الذي يتمتع فيها عن التجربة .
 - 4 - يُكسب تراكم (التجارب) مهارة خاصة في الحقل الأدبي .
- هذا يعني أن التجربة تتبع منهجاً علمياً يتقصى البحث في تاريخ موضوع معين من بداياته إلى نتائجه الأخيرة، أما التجريب فيتقصى نهج البحث في موضوع ما مرتبطاً بالوعي الجمالي والاجتماعي الذي أنتج هذا الموضوع ، ومن أهم شروطه¹⁰⁵ :
- 1 - امتلاك العقل الواعي لعملية التجريب .

¹⁰² - المرجع نفسه ، ص 10 .

¹⁰³ - بدر شاكر السياب ، عن : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

¹⁰⁴ - ينظر : سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ص ص 35-36 .

¹⁰⁵ - ينظر : منار عبد الوهاب : التجريب في القصة السورية (1970-2000م) ، ص 10 .

2 - امتلاك أدوات معرفية ومنهجية .

3- تجاوز معنى التجربة الذي يحتمل الخطأ والصواب.

أشار " عز الدين المدني " في كتابه « الأدب التجريبي »¹⁰⁶ إلى الفرق بين التجربة والتجريب — مبينا الخلط الكبير الذي وقع فيه الكثرون بعدم تمييزهم بينهما — في قوله : « غالباً ما يقال إن كاتباً من الكتاب يقوم بتجربة قصصية أو روائية أو شعرية ، أو مسرحية ، أو نقدية أي أنه يقوم بمحاولة فنية في أحد الأنواع الأدبية . . لكن الذي لا يظهر في هذه النظرة النقدية والخافي في مفهوم التجربة والمستتر في معنى المحاولة هو أن الكاتب يعتمد في سعيه الفني على قواعد جمالية مضبوطة في أحد الأنواع الأدبية المعروفة فيكون هذا المسعى بذلك مرتكزاً على عمل فني سبقه، في أغلب الأحيان، يعد بمثابة النموذج أو المثال أو المنوال الذي يجب أن ينسج عليه هذا الكاتب تجربته الفنية »¹⁰⁷ ؛ وهذا يعني احتكام التجربة الفنية إلى الخبرة والوعي الذي يخرجها عن حيز المحاولات الأولى التي تعلن تملصها عن التجارب السابقة وبالتالي انقطاعها عن النموذج الفني المحتذى، وهنا مكنم الاختلاف بين مفهوم التجربة والتجريب .

عمّق " الطاهر الممامي " هذا الطرح - في دراسته الموسومة بـ : « التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث (أفكار ورؤوس أفكار) »¹⁰⁸ - مبينا الفرق بينهما بقوله : « التجربة والتجريب صيغتان مصدريتان لفعل واحد هو جَرَّبَ ، كقولك تَكْرِمَة و تكريماً من كَرَّمَ وتقدّمة وتقدّما من قدّم. بيد أنّهما لئن اشتركا في الأصل اللغوي فقد باعدت بينهما الدلالة التي اكتسبها مع الزمن فأضحى مفهوم التجربة غير مفهوم التجريب دون أن تتقطع صلة كل منهما بالآخر ودون أن تنتفي حاجة كل منهما إلى الآخر »¹⁰⁹ ، ويوضح ذلك بقوله : «أما التجربة فتتاج المعيش وحاصل الخبرة والاحتكاك، وبالتالي فهي لا تتأتى للشاعر إلا متى حقق كمّاً شعرياً وأضحى ذا رؤية يعرف بها وأسلوب يشير إليه ، فيما التجريب اختبار ، فله دلالة

106 - ينظر : عز الدين المدني : الأدب التجريبي ، الشركة التونسية للتوزيع ، تونس ، ط 1 ، 1972 م .

107 - المرجع نفسه ، ص 27 .

108 - الطاهر الممامي : التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث (أفكار ورؤوس أفكار) ، مجلة الموقف الأدبي ، إتحاد الكتاب العرب

دمشق ، ع 411 ، تموز 2005 م ، متاح على الموقع الإلكتروني : <http://www.awu-dam.org>

109 - المرجع نفسه ، متاح على الشبكة الإلكترونية .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

البحث والامتحان الدائبين ، ومن ثمة استوى نهجا فنيا وألفت في شأنه الكتب ووضعت البيانات وقامت الحركات الأدبية والفنية منذ ما يزيد على القرن ¹¹⁰ .

هذا يعني أن الفرق شاسع بين " التجربة الفنية " و " العمل التجريبي " الذي هو عمل إبداعي يعتمد نظرة جديدة في الأدب، ووعيا خاصا بما يتجه لتحقيقه، وهنا تكون المغايرة فيه هي الأساس الأولي للانطلاق نحو أعمال تجريبية تكتسب صفة التجاوز والتفرد؛ حيث يحاول العمل التجريبي أن يضع لنفسه مكانا بين الأعمال الأخرى، وهذا المكان لا يكون سهلا أو واضحا لأنه يؤسس لنوع جديد وخاص نابع عن ذائقة إبداعية خاصة ووعي فكري وفني متميزين ¹¹¹ .

لكن هذا الوعي يتشكل من الممارسة وعمق التجربة حيث يصبح للمبدع رؤيته الخاصة التي هي في الأساس نتاج تراكم أعماله الفنية ، وهنا يكمن عمق العلاقة التلازمية بين التجريب والتجربة؛ حيث يكون هذا الوعي هو الدافع الأساس نحو التجريب، ولعل هذا ما نستشفه من تعريف "خالد الغريبي" للرؤيا الشعرية بقوله : « هي حصيلة تراكم تجربة شعرية إبداعية عمادها الموهبة وقوامها المعرفة وجوهرها جدل البناء والهدم » ¹¹² ، ولهذا فإن تجربة الشاعر المبدع لا تقاس «عموما بالكم أو بالقدرة على التنظير وإنما بالوعي بما نكتب و كيف نكتب دون أن تسيج هذه الأسئلة لوعي الكتابة ، وتمنع الكاتب من الخرق المستمر لكل تنظيم مسبق لأن الكتابة لا تنشأ إلا داخل الفوضى التي بها تنظم » ¹¹³ .

هذا يعني أن الحديث « عن تجربة شعرية لا يستوي إلا متى تحقق للشاعر كم وكيف هما حصيلة تراكم إبداعي وتجويد فني و تمدد في الزمان و المكان » ¹¹⁴ ، وهذا « الكم الذي يتأتى لصاحبه بالمراكمة التي تتحقق بالمدامومة وطول النفس ووفرة العطاء وبما يتاح من فرص النشر

110 - المرجع نفسه ، متاح على الشبكة الإلكترونية .

111 - منار عبد الوهاب : التجريب في القصة السورية (1970م-2000م) ، ص 11 .

112 - خالد الغريبي : الشعر التونسي المعاصر بين التجريب و التشكّل ، ص 52 .

113 - المرجع نفسه ، ص ص 52-53 .

114 - المرجع نفسه ، متاح على الشبكة الإلكترونية .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

والتسويق والترويج»¹¹⁵ ، سيساهم دون شك في ظهور معايير وقيم جديدة وتراجع معايير وقيم كانت مهيمنة¹¹⁶ .

بناء على ما تقدم نخلص إلى تحديد طبيعة العلاقة بين "التجريب" و"التجربة" ، وذلك عبر النقاط الآتية:

- 1 - يحمل مفهوم "التجربة" ، وفي المجال الأدبي خاصة، معنى النضج والاكتمال والانغلاق والانقطاع بعد ظهور نتائجها، بينما يحمل مفهوم التجريب معنى استثمار كل نتيجة للدخول بها في تجربة جديدة، في مسلسل لا ينتهي إبداعيا؛ لأنه انفتاح دائم على الجديد وخلق مستمر للأشكال واختراق لحدود الثابت المنتهي، ولذلك فهو خروج عن دائرة التجربة التي تعني اكتمال صورة نفسية أو كونية أصدرتها ذات الشاعر نتيجة معاناة شعورية أو رؤية معينة للوجود¹¹⁷ .
- 2 - التجريب هو التجسيد العملي لتطور التجربة الأدبية وجنوحها نحو النضج والاكتمال وهذا يعني أن التبع المرحلي لمسار تحوّل هذه التجربة هو رصد لأوجه التجريب وأنماطه التي عرفتها؛ ولعل هذا ما أكده "الهامامي" بقوله: «التجريب هو نسغ التجارب المتميزة والأدب الفذ، فإنّ التجارب الشعرية الجديدة بهذا الاسم احتاجت دائما إلى نفسٍ تجريبي كي تكون»¹¹⁸ ، وعليه فإنّ كل تجربة جديدة هي تجريب ما دامت تحمل البعد الإبداعي والفنيات الحديثة .

وهذا يعني أيضا أن التجريب نابع من الوعي العميق بالتجربة ، وهو عينه ما خلص إليه "الحميري" -في حديثه عن التجريب في النقد - و أكده بقوله : «التجريب — بمستوياته السطحي والعميق — لا يكون — في اعتقادنا — إلا وفق منظور دينامي خاص بالكائن المجرب أي وفق جهاز أدواتي مفهوماتي يجب أن يكون — أقول يجب و أشدّد على كلمة يجب هذه —

115 - المرجع نفسه ، متاح على الشبكة الإلكترونية .

116 - محمد بن عبد الحي : التنظير النقدي و الممارسة الإبداعية — دراسة لأعمال ستة نقاد / شعراء معاصرين ، منشأة المعارف ، الإسكندرية

مصر ، ط1 ، 2001 م ، ص 11 .

117 - ينظر : محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت ، 1973 م ، ص 383 .

118 - الرجوع السابق ، متاح على الشبكة الإلكترونية .

قد بناه المجرّب خلال مسيرة حياته النقدية التجريبية السابقة أعني خلال خبرته التجريبية السابقة التي بناها لنفسه، فصارت تشكّل بالنسبة له ، منظورا خاصا به جهازا أدواتيا معلوماتيا مفهوماتيا «¹¹⁹ ، وهو ما ينطبق أيضا على التجربة الإبداعية بامتياز .

3 - يختلف التجريب عن التجربة ويتلازم معها في الآن ذاته؛ ذلك أنّه يحتكم إلى قانون التراكم الذي يشكل مفهوم التجربة، كما يحتكم إلى قانون التحوّل الذي يدفعه إلى تجاوزها بالدخول في خطوات تجريبية ترسم أفق تجربة إبداعية جديدة ، ولعلّ هذا ما أوضحه "الغريبي" بقوله : «التجريب إعادة إنتاج الأشكال في سياق قانون التراكم والتحوّل : التراكم بما يعنيه من امتصاص للنصوص الغائبة والتحوّل بما يعنيه من تجاوز»¹²⁰ .

يؤكد هذا الطرح ضرورة التجريب لتطور التجربة وصيرورتها نحو المختلف الإبداعي بامتياز، وكذا أهميتها في الوقوف على تجلياته واستخلاص ملامحه ؛ فهو فعل تجاوز للسائد والمألوف وتطلع إلى صيغ إبداعية متجددة عن وعي جمالي مستوعب لخصائص الجنس والسياق الثقافي، وحاجات المرحلة، ومؤسس على تجربة لا آت من فراغ ومن رغبة هوائية في تخريب المنجز وتشويهه .

4 - التجريب عامل محرك للتجربة يساهم في تعميقها وإغنائها وانفتاحها على سبل إبداعية جديدة؛ ولعل هذا أيضا ما خلص إليه " عبد الواسع الحميري " في قوله : «إنّ التجربة في أبسط معانيها، عبارة عن خبرة خاصة بالأشياء التي نجربها، وهي خبرة نكتسبها خلال علاقتنا المباشرة الخاصة والعامة بتلك الأشياء، نبي نظامها الخاص، ونؤسس خلالها لمنظورنا الخاص . وهو ما يتطلب منا القيام بعملية مراجعة دائمة لأدواتنا وإمكاناتنا (لجهازنا الأدواتي المفهوماتي المعرفي) كلّما شعرنا أنّه قد حصل تطور في دلالة تلك الأدوات التي ينطوي عليها الحقل المعرفي لعملنا أو أن أيّا منها قد تعرض لهزات عنيفة أفقدته بعض خصائصه أو أسقطت عنه بعض عناصره أو أضافت إليه عناصر

119 - عبد الواسع الحميري : اتجاهات الخطاب النقدي العربي وأزمة التجريب ، ص 100 .

120 - خالد الغريبي : الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكّل ، ص 21 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

جديدة لم تكن له من قبل، أعني كلما شعرنا أنه قد حصل تطور في بنيته استخداما ودلالة»¹²¹ .

يتضح عمق هذه الاستنتاجات وتبرز دقتها بعد تتبعنا لما جاء به " عبد المطلب محمد " في دراسته الموسومة بـ : " التجريب و الحداثة — دراسات في التجربة الشعرية " ¹²² ، وهي رصد لتحويلات الممارسة الشعرية المعاصرة في مصر من خلال تتبع المسار التطوري لتجارب الشعراء الذين شكّلوا المشهد الشعري المصري خلال القرن العشرين؛ حيث نخلص في الأخير إلى الإقرار بأن التجريب هو نسغ التجربة الإبداعية وإكسير حياتها الذي يضمن صيرورتها و اندفاعها نحو الخلق والإبداع ، وهو ما يؤكد عمق العلاقة التلازمية بينهما ؛ ولعل هذا ما أيده الباحث وعبر عنه بقوله: « إن قراءة أوراق مجموعة من الشعراء حول تجربتهم الشعرية تكاد تكون قراءة للوعي الشعري الذي ساد القرن العشرين، وبخاصة في النصف الثاني من القرن، لأن أصحاب التجارب قد انضموا إلى قافلة الشعر بدءاً من أربعينيات القرن الماضي ومازالوا منضمين في القافلة حتى لحظة الحاضر وما زال شعرهم يملأ الدنيا و يشغل الناس، ومازالوا يواصلون مغامرتهم وتجاربهم في اعتدال حيناً واندفاع حيناً آخر » ¹²³ .

يتقاطع هذا الطرح - بامتياز - مع القناعة التي ترسم مدار اشتغالنا في هذا البحث ؛ فهو وإن لامس مدونة شعرية تختلف تماماً عن المدونة موضوع الدراسة، فإنه استطاع كشف دور التجربة في إبراز فاعلية التجريب وضرورته في الآن ذاته ، لأن التجارب العميقة والراسخة هي وحدها الجسدة لحقيقة الإبداع - الخلق والتجاوز - والخاضعة دوما لهاجس التحول الذي يضمّنه التجريب .

ولعل في هذا ما يدفعنا إلى طرح سؤال ستتولى الفصول اللاحقة مهمة الإجابة عنه مفاده: هل في شعرنا الجزائري تجارب لها من العمق والصيرورة ما يكفل لهذا البحث مهمة

¹²¹ - عبد الواسع الحميري : اتجاهات الخطاب النقدي العربي وأزمة التجريب ، ص 101 .

¹²² - ينظر :عبد المطلب محمد : التجريب والحداثة — دراسات في التجربة الشعرية ، دار الكتاب الحديث ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ،

1430هـ - 2009م .

¹²³ - المرجع نفسه ، ص 31 .

الكشف عن تحولاتها وملامسة تجليات التجريب الفني فيها وجمالياته ؟، أم أن الشعر الجزائري قد أنجب قصائد ولم يستطع بعد إنجاب تجارب ؟.

2-2-4- التجريب / التشكُّل :

كشف المبحث السابق عن شيء من إيجابية التجريب، باعتباره المحرك الفاعل للتجربة الإبداعية الذي يضمن سيرورتها نحو المغامرة والاختلاف ؛ وهذه الإيجابية ستعمق أكثر من خلال ملامسة انعكاس الفتوحات التجريبية على المفاهيم النظرية التي تقنن العملية الإبداعية وتضبط أطرها المنهجية، والتي تخضع بدورها لمنطق التجريب المنفتح على التجاوز الدائم . ولعل الباحث / القارئ المتأمل لثنائية (التجريب / التشكُّل) لا يتردد في الوقوف على التفاعل الضدّي بين النظرية باعتبارها منجزاً منتهياً أو متشكّلاً ثابتاً ، وبين النص التجريبي باعتباره المتحوّل السائر ضدّ النهاية والمنفتح دوماً على التجاوز الإبداعي الخلاق الذي يحدثه هاجس التجريب باعتباره إكسير العملية الإبداعية و دافعها نحو الآفاق غير المسبوقة ؛ فهو «حركة مغامرة بين الثبات و المغامرة بين النظام و اللانظام، بدء كل فوضى لتجاوز سكونية اللافوضى من أجل دينامية تحوّل معقّدة عن طريق الحوار الدائم بين المركز والهامش : المركز النظامي والهامش الفوضوي المسكون بهاجس المغامرة المستمرّة ودرء المشابهة»¹²⁴ .

هذه الصيرورة التحويلية ذات الطابع الميراقليطي¹²⁵ تدفعنا إلى الإقرار بأهمية التجريب ليس فقط في دفع الحركة الإبداعية نحو الإضافة والتميز والنضج ، بل بأهميته أيضاً وفاعليته في تطوير النظرية الأدبية وتغييرها في الآن ذاته ، ولعل هذا ما أكده "رينيه ويليك" (René Wellak) بقوله : «إن النظرية الأدبية والمبادئ و المعايير الأدبية لا تنشأ من فراغ ، فكل ناقد في التاريخ توصل إلى نظرية عن طريق الاتصال بالأعمال الفنية ذاتها التي كان عليه أن يختارها ويفسرهما

124 - خالد الغريبي : الشعر التونسي المعاصر بين التجريب و التشكُّل ، ص 21 .

125 - تقوم فلسفة " هيراقليطس " (Héracitus) على فكرة أساسية هي أن التحوّل هو السمة الجامعة لكل الأشياء ، ولذلك أكد " استحالة عبور النهر مرتين " ، فالماضي لا يمكن أن يعود أبداً لأن الحياة سيلان دائم و تغيّر مستمر. للتوسع ينظر : كوستياس أكسلوس : هيراقليطس هل عنده رؤيا شعرية للعالم ؟ ، مجلة شعر البيروتية ، بيروت ، لبنان ، ع12 ، ربيع 1961م ، ص 134 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

ويحللها، وأن يطلق عليها في النهاية حكما. وآراء الناقد ومفاضلاته وأحكامه الأدبية تدعمها وتطورها وتؤكد نظرياته . وهو يستمد نظرياته ويدعمها ويمثل لها من الأعمال الأدبية»¹²⁶ . وهو عينه ما ذهب إليه " محمد بن عبد الحي " وعمّقه في قوله : « بما أن كل نص يبحث عن الفردية والتميز والتجديد فإنّ كل عملية اختبارية تجريبية ستدخل تعديلا طفيفا أو بالغا على النظرية الأم . وقد تصل هذه النظرية أو تلك إلى درجة تصبح معها مذهباً يجند أنصاره للدفاع عنه ، ويتجند خصومه لمهاجمته كما هو الشأن في نظرية المحاكاة ثم النظرية التعبيرية، ثم نظرية الفن للفن ثم نظرية الانفعال الرمزية ونظرية انعكاس الواقع ثم نظرية التعبير الآلي ... وغيرها »¹²⁷ وهذا يعني أن « قانون التجريب سلسلة من التقنيات ووجهات النظر عن العالم، تسعى إلى تجاوز الفهم القائم وإلى وضعه موضع تشكيك وتساؤل »¹²⁸ .

ولا بد لنا، في هذا المقام ، أن نقرّ بالتأثير المتبادل بين النظرية و النص؛ لأن النظرية ستساهم - لا محالة - في تعديل النص الإبداعي وتغيير مسار صاحبه أيضا ؛ ففكرة « المذهب تبين مدى تأثير النظرية على النص الإبداعي ، صحيح أن هذا الذوق العام في عصرٍ ما لا يصبح نظرية مجردة لها قوتها وقواعدها وأسسها ، إلا بعد أن يصبح الطابع العام للنصوص المبدعة في الفترة المعنية، ولكنه مع ذلك لا يصبح مذهباً له أنصاره الذين يسعون إلى إبرازه أكثر في إنتاجهم إلا بعد أن يكتسي طابعا تجريبيا ويتبلور في مفاهيم »¹²⁹ ، ولعل هذا ما دفع ببعض الباحثين إلى التأكيد على أن « النظرية والإبداع صنوان قرينان في وجودهما وتطورهما »¹³⁰ . هذه العلاقة الحميمة بين النظرية الأدبية والنص التجريبي هي التجسيد العملي للعلاقة بين التجريب والتشكّل ؛ لأن هاجس التجريب سيؤدي - حتما - إلى خلق نص إبداعي مختلف تتشكل في ضوئه معالم نظرية أدبية جديدة ؛ فمن خلال هذه الرؤية « يتحوّل مفهوم " النظام " إلى قاعدة للمغايرة . بهذا المعنى فإن كل أدب تجريبي مسكون بالمغايرة هو أدب يؤسس للفوضى

126 - رينيه ويليك : مفاهيم نقدية (النظرية الأدبية ، النقد الأدبي ، التاريخ الأدبي) ، تر : محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، ع 110

جمادى الآخرة 1407هـ - فبراير / شباط 1987م ، ص 19 .

127 - محمد بن عبد الحي : التنظير النقدي و الممارسة الإبداعية - دراسة لأعمال ستة نقاد / شعراء معاصرين، ص 09 .

128 - ورد في : محمد أمنصور : خرائط التجريب الروائي، ص 24 .

129 - المرجع السابق ، ص 09 .

130 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

الجميلة. وكلّما انخرط الأدب في التقليدية وتوغل في التعبير عنها بانت حاجته الدفينة إلى التجريب»¹³¹.

يمكننا أن نسقط علاقة التجريب بالتشكّل على علاقة الأب بابنه المتمرّد على سلطته والمجهر علنا بيّتمه وتملّصه من جذوره ، ولكنه على الرغم من كل ذلك يبقى شكلا من أشكال استمرار وجود الأب وبقائه ؛ وهي - كما يبدو - علاقة قوامها الرفض والجدل المولّد للحركة التي تخلق التجاوز المحسّد للتمييز والخصوصية في كيان هذا المولود الجديد أو " نص اليتيم " كما اصطّلع عليه " أحمد يوسف " ، وعرفّه بأنّه « اتجاه شعري نحو المجهول ، وتدمير للغة المعلوم وتخريب لبنية المألوف . وفيه تعلق بجماليات التشظي التي قوامها اللانظام واللاشكل ، وانحياز معلن للغياب واللامعنى »¹³².

يتقاطع مع هذا الطرح أيضا مع ما ذهب إليه الباحث " بوشوشة بوجمعة " في قوله: « إن البحث في العلاقة الكائنة والممكنة بين " القاعدة " و " الشذوذ " في حقل الكتابة الأدبية يفترض مند البدء التنصيص على طابعها الجدلي . فإن كانت القاعدة تمثّل المعيار الذي تحتكم إليه معطيات درس ما ، وتقنين العرف والممارسة الأدبية ، فإن الشذوذ يمثّل بدوره المعيار الذي يوجّه فعل الإبداع في مختلف الأشكال التي يتخذها و منها الشكل الأدبي و يحدّد سماته المفيدة»¹³³.

ففي " نص اليتيم " أو " نص الشذوذ " ، وفق الطرحين السابقين ، يتجلى التجريب بامتياز ومن الواضح أيضا أن ثنائية (القاعدة / الشذوذ) قد وظفت باعتبارها مرادفا للثنائية قيد الدراسة في هذا المبحث ؛ حيث أكد " بوشوشة بوجمعة " العلاقة التلازمية بينهما ، كما بيّن طابعها الجدلي في قوله : « إن كان يمكن استنباط " القاعدة " من الإبداع ، أي ما قبل القاعدة فإن الشذوذ يستنبط بدوره من داخل القاعدة ذاتها وانطلاقا منها . فيكون فعل الإبداع مبدأ الشذوذ الذي يسهم في تشكيل ملامح القاعدة وضبط حدودها في مرحلة أولى قبل أن يتحوّل

131 - خالد الغريبي : الشعر التونسي المعاصر بين التجريب و التشكّل ، ص ص 21- 22 .

132 - أحمد يوسف : يتم النص و الجينالوجية الضائعة ، ص 291 .

133 - بوشوشة بوجمعة : التجريب و ارتخالات السرد الروائي المغاري ، المغاربية للطباعة و النشر والإشهار ، تونس ، ط 1 ، 2003م

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

إلى فضاء تتم منه و فيه عملية اختراق تخوم القاعدة»¹³⁴ ، وهذا يعني أن «الكتابة الأدبية تنبثق في -الأصل- من علامات شذوذ عن القاعدة السائدة ، تتحوّل في اللاحق بدورها إلى قواعد وهكذا، مما يؤكد رفض فعل الكتابة الأدبية وأشكال الإبداع عموما لعلامات الثبات التي تمثلها مبادئ القاعدة، وقد تجسّدت في نموذج / مثال وذلك عبر مغامرة البحث عن المغايرة والاختلاف عن المؤلف»¹³⁵ .

أجاد "الطاهر الهمامي" تحديد طبيعة التلازم الجدلي القائم بين طرفي الثنائية (تجريب/تشكّل) بشكل واضح ودقيق في قوله : «التجريب ليس مدرسة كالكلّاسيكية والرومنسية والواقعية بل منهج فني يحتاج إليه إبداع المدارس كلّها سواء الحديث الذي وعاه أو القديم الذي لم يصطلح عليه، ويظل التجريب في جوهره وفلسفته بحثا واختيارا وطلبيا للأكمل والأجمل انطلاقا من إقراره بالنقص وقوله بالنسي وإحتفائه بالسؤال»¹³⁶ .

فالتجريب، إذن، هو الطرف النقيض للتشكّل والمحرك الفاعل في عملية تكوينه في الآن ذاته، لأن التشكّل هو «تبلور معالم الظاهرة الشعرية في زمن ما وسياق تاريخي معلوم انشدادا إلى خصائص فنية ومضمونية محددة»¹³⁷ ؛ وهذا التبلور هو ما سيؤدي - حتما - إلى صياغة النظرية الأدبية المواكبة لها .

وفي هذا السياق نوه بالدور الفاعل والبناء الذي مارسه جهود الشعراء / النقاد المنظرين -قديما وحديثا- في إعطاء مفاهيم جديدة حول الشعر، ترتبط بمفهومه ومصدره وطبيعته، نابعة من عمق نصوصهم التجريبية المبتكرة التي أعلنت تملّصها من سلطة النموذج أو المثال ؛ وليست هذه المزاجية بين الكتابة النصّية والكتابة النقدية والتنظيرية إلا أحد أوجه إصرارهم الكبير على تمرير مشروعهم الحداثي عبر قنوات الممارسة الثقافية المباشرة دون الاكتفاء بالكتابة الشعرية وحدها، وهي أيضا أحد أبرز ضرورات الكتابة الحداثية التي جعلت دور الشاعر لا يقف عند

134 - المرجع نفسه ، ص59 .

135 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

136 - الطاهر الهمامي : التجربة و التجريب في الشعر التونسي الحديث (أفكار و رؤوس أفكار) ، مجلة الموقف الأدبي ، متاح على الشبكة الإلكترونية .

137 - خالد الغريبي : الشعر التونسي المعاصر بين التجريب و التشكّل ، ص 12 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

تخوم الكتابة النصية بل تجاوزها إلى التنظير، وإلى الانخراط في مشروع ثقافي كامل، الشعر هو أحد ضروراته القصوى¹³⁸.

إن العلاقة الجدلية بين (التجريب / التشكّل) أو (النص / النظرية) أو (الشذوذ / القاعدة) هي التي من شأنها دفع حركية الإبداع نحو الجديد المختلف باستمرار؛ ولعل هذا ما أوضحه "خالد الغريبي" بقوله: « لا شك أنّ بين التشكّل والتجريب جدلا قوامه التواصل والتحوّل: التواصل بما هو فعل عالق بديمومة شيء ما كان وما زال كائنا حضورا في الزمن المتحوّل، لأنّ عناصر منه مازالت تؤثر في اللاحق وتصوغ جوهره أوبعضا من جوهره، لأنّ القديم يظلّ جوهرًا ثابتا قابلا للموت والضمور إن لم يكن في بنية نشوئه وصميم تشكّله قدر من احتمال التجدد والقدرة على التواصل»¹³⁹.

قانون الجدل هذا، هو الذي يحكم تاريخ الظواهر وأنواع الفكر والفن والأجناس والأدب على مدى تاريخ المجتمعات و البشر، وبموجبه تصير حركة المغامرة الدائمة هي أصل كل ثبات ولعل هذا ما أكدّه " ت . س . إليوت " (*Thomas Sternes Eliot*) (1888-1965م) في سياق آخر بقوله: «إن المعرفة بالتقاليد هي أساس عملية الخلق و الإبداع»¹⁴⁰.

وهو عينه ما ذهب إليه " أدونيس " أيضا في قوله : « الشاعر العربي الجديد في مغامرته هذه يتجه نحو المستقبل، في تهيّام غامر، مدركا أن كل جزء من العالم لا يعرفه هو جزء آخر من نفسه لم يكتشفها بعد . وفي هذا الهيام يدرك أن جديده الحقيقي يعانق القديم الحقيقي . وأن ليس هنا في مدّ هذه الأعماق الإنسانية اللاهوائية ، قديم و لا جديد ، بل حركة هي الشعر هي هذه العلامة الأساسية، وقد تكون الأولى ، على جدارة الإنسان وقوته، العلامة التي تزيده يقينا أنّه يتخطى بالإبداع كل ما يسلب الإنسان هذه الجدارة وهذه القوة »¹⁴¹.

138 - ينظر : صلاح بوسريف : مضائق الكتابة - مقدمات لما بعد القصيدة ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2002م ، ص

23.

139 - خالد الغريبي : الشعر التونسي المعاصر بين التجريب و التشكّل ، ص 12 .

140 - ورد في : المرجع نفسه ، ص 22 .

141 - أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص 142 .

بناء على ما تقدم يمكننا القول إن التجريب عملية تتطلب الوعي العميق بالتجارب السابقة من أجل استيعابها وتجاوزها؛ حيث « يستحيل التجاوز إلى فعل ملاحقة الأصل بنفيه. وكلما نفيناه تناسل عبر لواحقه وكلما توهمنا إعدامه خرج لنا كطائر العنقاء من رماده عبر هوية تروم التعدد والاتحدّد وذاك من فعل تأصيل التجريب، حيث يقاوم التجريب في هذه الحالة زيف مغامرة الأشكال على حساب الهوية الجامعة والمختلفة التي هي المعنى الحقيقي لكل فن »¹⁴². يضعنا هذا الطرح وجها لوجه أمام الإقرار بمشروعية التجريب التي تقوي معرفتنا للأصل؛ لأنّ الأصل يبدأ بالتلون أو الابتعاد عن مقام الأصلية بمجرد أن يتشكّل باعتباره أصلا ؛ فهو - كما يقول جاك دريدا (Jack dérida) - الطريق إلى « الأثر مثلما يكون اليوم الأول في حياتنا يوما أول في اتجاه الموت في آن واحد... فالأصل يحيل إلى لاحقه دائما.. والاختلاف في حقيقته إحالة إلى الآخر وإرجاء لتحقيق الهوية في انغلاقها الذاتي »¹⁴³.

كما أن هذا التجاوز، لا يمكن أن يكون فعل نفاذ إلى المستحدث من أشكال الإبداع إلا عبر الصراع مع هذا الأصل والدخول في سجل حيّ وواع معه¹⁴⁴. هاجس تجاوز الأصل بالبحث عن قيم جمالية جديدة هو هاجس الخلق والإبداع، الذي يجعل من العمل الأدبي « موقفا متوترا قلقا بين قديم رابط وهم تحديدي ضاغط، بين شبكة من التقاليد الإيصالية وطموح يدفع إلى الخروج على التقاليد والإتيان بالجديد المختلف »¹⁴⁵، وليس له إلا الاستسلام التام لهاجس التجريب سيلا يوصله إلى بلوغ هذا الطموح.

2-2-2-5- التجريب / الإبداع:

انطلقت هذه الدراسة من قناعة مفادها أنّ التجريب في جوهره إبداع، وحين لا يكون إبداعا- خلقا وتجاوزا - فهو تخريب للأصل وتشويه له، ونعود، في هذا المقام، لتأكيد هذه

142 - خالد الغريبي : الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكّل ، ص 22 .

143 - جاك دريدا : الكتابة و الاختلاف ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط1 ، 1988م ، ص 30 .

144 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 22 .

145 - محمد بن عبد الحي : التنظير النقدي والممارسة الإبداعية ، ص 10 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

القناعة من خلال سبر أغوار العلاقة التفاعلية بين طرفي الشائبة (تجريب / إبداع) بهدف إكمال المفهوم الاصطلاحي للتجريب.

فالإبداع في اللغة هو الخلق والإنشاء على غير مثال سابق، وقد جاء في " المعجم الوسيط " «بَدَعَهُ: بَدَعًا: أَنْشَأَهُ عَلَى غَيْرِ مِثَالٍ سَابِقٍ ، فهو بَدِيعٌ (للفاعل والمفعول) . وَبَدَعَ الْبُئْرَ : اسْتَبْطَهَا وَأَحْدَثَهَا»¹⁴⁶.

تبنى المفهوم الاصطلاحي هذا الطرح اللغوي وعمقه؛ حيث عُرفَّ الإبداع بأنه « القدرة على رؤية علاقات جديدة بين حقائق الحياة الموروثة، وتصورها. والقدرة على عبور حاجز العرف والتقاليد السائدة في مجالات الفكر الإنساني كافة »¹⁴⁷؛ وهو « رؤية ومبادرة وتحديد رؤية لأنه إدراك كلي جوهرى لموقف ما، في علاقته وخصوصياته ومغزاه معا، إدراك ناقد يخترق هذه العلاقات والخصوصيات بالخيال ويعيد تنظيمها بحيث يحوّلها إلى كون جديد انطلاقا من إدراك ناقد للمنطق المتحكم في الموقف أو الظاهرة »¹⁴⁸.

هذا يعني أنه ابتكار لا يأتي من عدم بل يتطلب مرجعية ووعيا كبيرين، وهو خلق وتحول دائم، لأنه «مشروع لتعبئة الطاقات في سبيل الإتيان بالجديد المختلف والجوهرى عن طريق إعادة تنظيم عناصر الموقف، وإعادة تكوين الواقع وتغيير النظرة إليه»¹⁴⁹.

وهذا يعني أيضا أنه تعبير تركيبي نفاذ « مصدره ضغط المعرفة الضبابية الداخلية التي لا ترقى إلى مستوى يجعل لها ما يفسرها من الخارج في فكرة أو صورة ، أو لفظ أو مفهوم »¹⁵⁰ وهو «تنظيم كلي أولي لخبرة سابقة من المدركات، ومن آثار الذاكرة، وصور الأشياء والحركات. وهو تنظيم طامس لدرجة أنه لا يتجسد في عبارة أولفظ . وتعمل الصورة والخيال معا على حفز هذه المعرفة بواسطة المعارف الأقرب وتحريكها لاحتوائها فيها»¹⁵¹.

146 - إبراهيم مصطفى و آخرون : المعجم الوسيط ، ج1 ، ص 43 .

147 - يحيى الرخاوي : جدلية الجنون والإبداع ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ع4 ، مج6، يوليو-سبتمبر 1986م ص35.

148 - محمد بن عبد الحي: المرجع السابق ، ص 09 .

149 - المرجع السابق، الصفحة نفسها.

150 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

151 - المرجع نفسه ، ص 09.

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

وعليه فإنَّ الإبداع عملية معقدة، ولعلَّ هذا ما يبرر تعدد الآراء التي حاولت تفسير ماهيته وتباينها؛ حيث فُسِّر « على أنَّه موهبة كما فُسِّر على أنَّه جهد و دربة، وعبَّر عنه بعبارات مختلفة؛ منها ما يربطه بالخلق الإلهي، كالخلق و الابتكار، ومنها ما يربطه بعالم الشياطين كالعبقرية . و حاول آخرون ربطه بعوامل موضوعية فاشتروا له الثقة بالذات وحب الاطلاع وروح الإشكال والميل إلى طرح الأسئلة . ووجود الروح النقدية والقدرة على الاستجابة التلقائية وحب الأصالة و التفرد والاستقلال في الرأي والقدرة على التركيز طويلا وعلى تجميع الذات إزاء مشكلات الانتباه في العالم الخارجي ، وقوة الإرادة وباختصار توفر الحافز والمعرفة والإرادة»¹⁵² .

في هذا السياق نشير إلى أنَّ اعتبار الإبداع "رؤية" و"مبادرة" و"تجديدا" هو منظور فلسفي يتقاطع مع الرؤية الجمالية في الفن التي جسدها المدرسة الرومانسية، والتي « تتعاطى الفن من حيث هو نشاط ذاتي للفنان، فالفن فيها تعبير عن الذات، وتمثيل للواقع في أفق الحيوية والوجدان. وكانت كلمة الخلق هي مفتاح هذه الاستيطيقا التي أمدتها النيو — رومانتيكية بمقولات جديدة جعلت منها استيطيقا مثالية تعدد بالمضمون. وقادت هذه المثالية إلى اعتبار أنَّ العمل الفني مناطه الخلق والإلهام؛ فهو نتيجة لقوى ميتافيزيقية أعمق مما يتأتى للإنسان، فالفن إشعاع من العبقري وانتصار للحياة، وعمل من أعمال الروح، فهو إبداع لأنَّه جديد كالوحي والنبوءة»¹⁵³ .

وعند الحديث عن ارتباط الإبداع بالخلق — الذي يجعله في تواصل دائم مع الجديد المختلف — نستحضر المواقف التنظيرية للحدثا الشعرية ، ونذكر منها بداية ما ذهب إليه "مارتن هيدجر" (*Martin Heidegger*) في تعريفه للشعر بقوله: « الكلمة الشعرية تؤسس . الشعر تأسيس بالكلمة وفي الكلمة . الشعر هو تأسيس كلامي للوجود »¹⁵⁴ .

هذا الطرح الفلسفي الذي يؤمن بقوة الكلمة الشعرية وقدرتها على خلق بديل يتجاوزي أعمق وأغنى، تجسّد — بامتياز — في كثير من الأطروحات النقدية للشعراء /النقاد العرب

¹⁵² - المرجع نفسه ، ص 10 .

¹⁵³ - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

¹⁵⁴ - ورد في : فؤاد رفقة : الشعر و الموت ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ط1 ، 1973م ، ص ص 30-31 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

المعاصرين؛ ومن ذلك مثلا ما ذهب إليه أدونيس في تعريفه للإبداع بقوله: «الإبداع هو التحقق دون نموذج... لا وسيط في الإبداع ، بين العدم والاسم . أن تولّد وأن تسمي فعل واحد . الإبداع / كلمة فعل/ كلمة (...)» إنه تأسيس على الهاوية — أي انخراط بدئي في قوى الكون الحية¹⁵⁵ ، وقوله أيضا: «هل شعرك حديث؟، إذن هو قبل كل شيء ومن حيث التجربة وأشكال التعبير مختلف عما سبقه لا مؤتلف معه. علينا بهذا المعنى لكي نكون بالفعل شهود عصرنا والمعبّرين الحقيقيين عن التجربة العربية الحديثة — علينا أن نفتح الهاوية في كل مكان¹⁵⁶» .

ولن يتأتى للإبداع تحقيق كل ذلك إلا من خلال استسلامه التام لهاجس التجريب، الذي سيفضى به إلى عوالم إبداعية غير مسبوقة؛ لأن الإبداع في جوهره هو الحجيء الدائم من المستقبل، ولعل هذا ما أكّده "فؤاد رفقة" في حديثه عن عوالم الكتابة الشعرية بقوله: «ما من شاعر بمعنى الشعر يتمكن من التنبؤ بشكل العالم النهائي للقصيدة ، ذلك لأن القصيدة حالة لا فكرة أو صورة واضحة في المخيلة حتى التفاصيل ، ولأنّها حالة، هي اتجاه غامض ومتشابك لا غير، ولأنّها كذلك هي مفاجأة ومفاجئة في شكلها النهائي. من هنا كانت القصيدة في عملية خلقها أشبه بالدروب الضبابية التي يكتشفها المسافر في الخطوة الأخيرة¹⁵⁷» .

وهنا نشير إلى أن الجنوح نحو التجريب، إرادة يفرضها الوعي العميق للمبدع بواقعه ومن ثمة الرغبة في تجاوزه من أجل تغييره، وطرح البديل الفاعل الذي من شأنه ضمان استمرارية تجربته الإبداعية؛ فالانطلاق يكون من الواقع — بأشياءه الموجودة وحقائقه الكائنة — حيث يتم التفاعل معه تفاعلا جديدا مختلفا، يكسب هذا الواقع طابعا تجريبيا؛ ولعل هذا ما عبّر عنه أدونيس في قوله: «أن يكتب الشاعر الجديد قصيدة ، لا يعني أنه يمارس نوعا من الكتابة وإنما يعني أنّه يحيل العالم إلى شعر: يخلق له فيما يتمثل صورته القديمة صورة جديدة . فالقصيدة حدث أو محييء . والشعر تأسيس باللغة والرؤيا: تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبل. لهذا كان الشعر تخطيا يدفع إلى التخطي. وهو إذن، طاقة لا تغيّر الحياة وإنما تزيد، إلى ذلك في

155 - أدونيس : فاتحة لنهايات القرن ، ص ص 252-253 .

156 - أدونيس : زمن الشعر ، ص 147 .

157 - فؤاد رفقة: المرجع السابق ، ص 15 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

نموها وغناها»¹⁵⁸ ، وبناء عليه لا بد للشاعر - «كي يكون شاعرا فعلا - أن يتجاوز المعايير والخطاطات المسبقة ويتدع لنفسه طريقا خاصا به بصورة ما يعصر رحيقه من بين فرت التراث الفكري والفني ودم روح العصر وحساسيته»¹⁵⁹ .

يدفعنا تأمل تلك الآراء إلى الإقرار بارتباط التجريب بمفهوم التحول؛ على اعتبار أنه قوة تغييرية نابعة من ذات المبدع الرافضة لقيود السائد والمتطلعة دوما نحو طرح البديل وتحقيق الحضور الذاتي المتفرد الذي يخرجها عن إطار التبعية والتقليد؛ وهو ما أكدته أدونيس أيضا بقوله إنَّ التجريبية «عمل مستمر لتجاوز ما استقر وجمد و وهي تجسيد لإرادة التغيير، ورمز الإيمان بالإنسان وقدرته غير المحدودة على صنع المستقبل، لا وفقا لحاجاته وحسب، بل وفقا لرغباته أيضا»¹⁶⁰ .

بناء على ما تقدم يمكننا القول إنَّ تأمل مفهوم التجريب وطبيعته، يفضي بنا إلى التأكيد على أنه سمة جوهرية لصيقة بالإبداع خاصة، وبكل أفعال الإنسان عامة، وهو شرط هام لتأكيد أن الإنسان ما زال حيا يستطيع الابتكار والاكتشاف والتطور ، وتغيير رؤاه للعالم بتغيير المحيط من حوله .

وفي هذا السياق لا بد أن نشير إلى تعدد الدراسات التي أكدت هذا الطرح وعمقته حيث ربطت التجريب بالإبداع إلى حد اعتبارهما شيئا واحدا؛ ومن ذلك مثلا ما ذهب إليه "عمر حفيظ" في قوله: «إنَّ التجريب في الكتابة شقيق الإبداع، ومادة بدع في اللسان تعني الإنشاء على غير مثال سابق وهذا موصول بنفي التكرار، تكرار المثل والتروع إلى تأسيس الجدة في مظاهرها المختلفة... إنَّ الإبداع نفي للعدم في معنييه المادي والرمزي وتأسيس لقيم الجمال في الحياة والتجريب نفي للنموذج المخطط القاتل وارتداد لأماكن قصية»¹⁶¹ ، وهذا يعني أنهما وجهان لشيء واحد .

158 - أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص 102 .

159 - محمد بن عبد الحي : التنظير النقدي والممارسة الإبداعية ، ص 11 .

160 - أدونيس : زمن الشعر ، ص 287 .

161 - عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم درغوي القصصية والروائية ، ص 11-12 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

وهو عينه ما ذهبت إليه " منى أبو سنة " في قولها: « إن التجريب مرادف للإبداع »¹⁶²، كما أكد أدونيس عمق العلاقة بينهما؛ حيث إنَّ الإبداع - في العرف الأدوني - تجاوز و تغيير¹⁶³ وعليه «فهو يتضمن اختباراً لأنَّ من يبدع يتخلى عن شيء ليتبنى آخر غيره. لكن هذا التخلي لا يعني الرفض بقدر ما يعني البحث عن قبول جديد. فالرفض هنا، مرتبط بالقبول: إنهما وجهان لحقيقة واحدة»¹⁶⁴.

أعاد "خالد الغريبي" صياغة تلك الآراء السابقة مختصراً إيَّاهما في قوله : «التجريب قرين الإبداع، ومن لا يبدع داخل التجريب فلا تجريب له ومن لا يجرب داخل الكتابة دون أن يتجاوز فلا إبداع فيما يكتب»¹⁶⁵، وهذا يعني أن (التجريب / الإبداع) «ثنائية يحكمها التعالق الجدلي والتكامل»¹⁶⁶.

كما يتضح هذا البعد الجدلي التكاملي للعلاقة بين التجريب والإبداع عند تأملنا ما ذهب إليه "عز الدين إسماعيل" بقوله: «التجريب ليس نشاطاً عاماً يمارسه كل المبدعين، مما ينفي علاقة الهوية بينهما كما ينفي علاقة التبعية فلا يتضمن أحدهما الآخر بالضرورة... فالتجريب ليس شرطاً للإبداع ولكنه من الممكن أن يكون مضافاً إليه»¹⁶⁷، وهذا يعني أن التجريب ليس إبداعاً بالضرورة، كما أن الإبداع ليس تجريباً بالتبعية؛ ولكن إذا لم يكن التجريب إبداعاً فماذا يكون؟.

قبل التسرع في الرد على هذا الطرح ومناقشته لابد أن نُبيِّن دوافع صاحبه ، ذلك أن الفعالية التجريبية - برأيه - تتطلب شروطاً معينة لا نلمس توفرها في الكثير من الأعمال الإبداعية، وفي مقدمتها القصدية ؛ فالتجريب عملية مقصودة ومؤثرة في حركة الفكر والفن

162 - منى أبو سنة ، عن : سيد أحمد الإمام : حول التجريب في المسرح ، ص 37 .

163 - أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص 100 .

164 - المرجع نفسه ، ص 103 .

165 - خالد الغريبي : الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكُّل ، ص 21 .

166 - بوشوشة بوجمعة : سردية التجريب وحدائق السردية في الرواية العربية الجزائرية ، المغاربية للطباعة و النشر و الإشهار ، تونس ، ط 1

2005 م، ص 19 .

167 - عز الدين إسماعيل ، عن : سيد أحمد الإمام : المرجع السابق ، ص 38 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

والعلم¹⁶⁸ ، تستند إلى «البحث و إلى نظرية تجرى عليها تطبيقات متعددة قد تؤدي إلى النتائج المطلوبة»¹⁶⁹ ، وعلى الجرب مراعاة الخلفية النظرية التي يمكن بها أن يجرب. وقد كشفت المباحث السابقة من هذا الفصل النظري عن احتكام التجريب إلى منطق البحث والاختبار وعدم الاستقرار، أي أن البحث هو أول خطوات التجريب وأهم مراحلها ولا وجود للتجريب بدونه¹⁷⁰ ، كما أن الجدير بالإضافة والتأكيد - في هذا المقام - أيضا أن التجريب المستمر هو ما يهب الكتابة شرعيتها وتبريرها، وبالتالي يهب الإبداع سمته التجاوزية الخلاقة فيسبح لنا الوقوف على تميز الأعمال الإبداعية وخصوصيتها أيضا؛ لأن الإبداع - كما عرّفه الشاعر/الناقد محمد بنيس - هو «خطاب الذات المفردة لا يثبت إمضاءه الشخصي إلا باختلافه عن غيره لا أقل منه ولا أكثر لا أقدم ولا أحدث، مختلف لأنه كذلك يكون، المفرد والمختلف هو بدءا ما يتحاشى الجماعي والجمع عليه، بحثا عن عزلة يرتضيها ويقبل بأهوالها»¹⁷¹ وهو النص الذي يكتب ما اصطلح عليه بنيس " كتابة المحو " بمحو المحو الممارس في حق الذات، الاختلاف، الجسد، وما إلى ذلك ويتأخم نصوصا تعالت باللغة وانخرطت بالحرف في عمق الصيرورة . ولعل في هذا ما يدفعنا إلى تأكيد استحالة وجود عمل إبداعي - بكل ما تحمله الكلمة من دلالات سبقت الإشارة إليها- متملص من هاجس التجريب الذي يسعى إلى مخالفة السائد والخروج عن سلطته، وإنشاء نص إبداعي تضمن به الذات المبدعة تواصلها الخلاق مع القارئ وتدافع به عن معنى موصول بقيم إنسانية رفيعة¹⁷² ؛ لأن التجريب « في معناه الحقيقي هو التغيير وهو - في الوقت نفسه - البحث عن الأدوات والآليات لإحداث التغيير المطلوب؛ وذلك في العناصر والأشياء، وفي المفاهيم والعلاقات والبنىات المختلفة »¹⁷³ ؛ ولعل هذا ما

168 - عز الدين إسماعيل ، عن : المرجع السابق ، ص 71 .

169 - المرجع نفسه، ص 72 .

170 - ينظر :عز الدين المدني : الأدب التجريبي ، ص 29 .

171 - محمد بنيس : كتابة المحو ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1994 م ، ص 146 .

172 - عمر حفيظ : التجريب في كتابات إبراهيم الدرعوتي الروائية و القصصية ، ص 12 .

173 - عبد الكريم برشيد : المسرح و التجريب و المأثور الشعبي - بين الفن و الصناعة والعلم والإيديولوجيا ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، مصر ، مج 13 ، ع 4 ، ج 1 ، شتاء 1995 م ، ص 20 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

أكده "خالد الغريبي" أيضا في تعريفه له بقوله: « هو اختبار مستمر للكتابة وبحث دائم عن صياغة متجددة للإبداع تشمل أشكال التعبير وقضايا التفكير، كما تتعلق بنمط العلاقة بين المبدع والمتلقي وهي علاقة يجب أن تكون متغيرة مفتوحة على مغامرة البحث و صدمة التلقي »¹⁷⁴.

وعليه يمكننا الرد على موقف " عز الدين إسماعيل "، سالف الذكر، والقول باستحالة وجود عمل إبداعي خلاق متجرد من سمة التجريب التي تضمن له الخصوصية الإبداعية من جهة والتميز والإضافة من جهة ثانية .

إن "التجريب" الذي نؤمن به - في هذه الدراسة - وتبناه هو حركية الإبداع نحو التجاوز الخلاق ، وهو نهج في الكتابة - والشعرية منها تحديدا - « قوامه البحث والاختبار وارتداد الدروب البكر وافتراع المجهول، وعدم الضيق بالنقصان »¹⁷⁵ ، كما أنه « رؤية فكرية وجمالية مفتوحة على جميع الاحتمالات، بما فيها احتمال الفشل، واحتمال السير في طريق مسدود وارتكاب المخالفات والحوادث. رؤية ناهضة على رؤية فلسفية تقول بالنسبية ولا تسرُّ بالكمال قدر سرورها بالناقص ولا تحتفي بالناجز الطازج قدر احتفائها بنقيضه»¹⁷⁶ ؛ فهو بحث دائم « عن نمط جديد من الكتابة لا يستقر على قرار يسعى في عملية بحثه هذه إلى الانفلات من السائد، خرقا للتقاليد وانخراطا في مغامرة »¹⁷⁷ لا تهدأ ولا تتوقف ؛ لأنَّ الشعر الأصيل . بما هو إبداع، فعل تجريبي متحوّل متغيّر لا يكاد يطمئن إلى حال حتى يترع إلى سواها .

هذه القناعة تصبُّ ضمن حيز العلاقة التي تربط التجريب بالحدث (La Modernité)، وهو ما يغرينا بالكشف عن ملاسقاتها، التي ستعمق بها مدارات المفهوم الاصطلاحي للتجريب في الشعر.

2-2-6- التجريب / الحدث:

¹⁷⁴ - خالد الغريبي : الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكّل ، ص 12 .

¹⁷⁵ - الطاهر الممامي : حفيف الكتابة فحيح القراءة ، ص 33 .

¹⁷⁶ - المرجع نفسه ، ص ص 33- 34 .

¹⁷⁷ - خالد الغريبي : المرجع السابق، ص 10 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

يسجّل الباحث / القارئ المتبع للتنظيرات النقدية التي رافقت الحداثة الشعرية العربية المعاصرة وكذا الدراسات النقدية التي اشتغلت عليها تكرار مفهوم " التجريب " وملازمته لها بشكل لافت إضافة إلى ارتباطه أيضا ببعض المفاهيم ذات الصلة المباشرة بالحداثة، خاصة منها " ما بعد الحداثة " (Post-modernisme) و " الطليعة "، وهو ما يدفعنا إلى سبر أغوار العلاقة التي تربطه بهذه المفاهيم جميعها وملامسة أبعادها بما يخدم نيتنا في تقديم مفهوم اصطلاحى شامل حول التجريب في الشعر.

لا بد لنا أن نقرّ بدايةً بأنّ المقام يضيق عن استيعاب الأطروحات النقدية التي شكّلت هذه المفاهيم مدار اشتغالها أو الإمام بجميع المواقف التنظيرية التي واكبت مسار تحولاتها، كما يضيق أيضا عن الوقوف عند تشعب دلالاتها واختلافها في الأطروحات النقدية العربية المعاصرة والغربية على حد سواء، لذلك سنحاول الإشارة فقط إلى ما يخدم موضوع الدراسة في هذا المبحث.

في هذا السياق نشير إلى أن " الحداثة " في اللغة نقيض القِدَم¹⁷⁸، وقد فصلّ جابر عصفور " القول حول هذا الطرح اللغوي مؤكدا وجود دلالة مركزية « تصل بين الصيغ الاشتقاقية المتغايرة — مُحدث، مُحدثون، حديث، حداثة — وتنظم المستويات المتباينة للاستخدام. هذه الدلالة تشير إلى الابتداء والخرق والانتهاك، وعنّف الخروج على ما هو متعارف عليه. وبقدر ما يتعارض " الحديث " مع " القديم " في هذه الدلالة، يمثل " الحديث " " ابتداعا " ينطوي على " بدعة "، تنطوي — بدورها — على انتهاك الأعراف الأدبية للماضي «
179

يستوقفنا في هذا القول اقتران الحداثة بأفعال " الابتداء " و " الخرق " و " الانتهاك " التي تتطلب الاحتكام إلى منطق التجاوز، الذي يشترط بدوره ذاتا مبدعة، واعية تمتلك رؤيا مثقلة بمرجعية معرفية كبيرة ومتنوعة؛ حيث « يصبح " الحديث "، في هذه الدلالة " إحدانا " مستفزا

178 - ينظر : إبراهيم مصطفى وآخرون : المعجم الوسيط ، ج 1 ، ص 159 .

179 - جابر عصفور : معنى الحداثة في الشعر المعاصر ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، مج 4 ، ع 4 ، ج 2 يوليو - أغسطس سبتمبر 1984م ، ص 36 . وينظر أيضا : جابر عصفور : رؤى العالم — عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ط 1 ، 2008م ، ص 334 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

لينطوي "الإحداث" على ذاتٍ فاعلة، هي " المحدث " - بكسر الدال - الذي ينتهك حدود اللياقة والعرف والأدب، فيتدع بدعة " المحدث " - بفتح الدال - أو ضلالته¹⁸⁰ .

وفي تأصيله لتداول المصطلح أكد " جابر عصفور " على البعد التغييري للحدث في الشعر العربي الذي تجسّد في الثورات التي عدّلت مسار التقليد في القصيدة العربية لعوامل بالغة التعقيد وداخل أنظمة بالغة التركيب؛ حيث دمّرت بناء هذه القصيدة - أو انتهكت - بعض ما قد ورثته خالقة ما يمكن أن تورثه مؤكدة فاعليتها في التدمير والخلق، بحوار تقيمه مع واقعها التاريخي ومع تراثها، ومع تراث آخر غير تراثها في الماضي والحاضر على السواء¹⁸¹ .

يدفعنا تأمل هذا الطرح إلى الإقرار بأنّ التجريب هو التجسيد العملي للحدث؛ فهذا التجاوز والتخطي والابتكار و الخلق على غير نموذج سابق هو التجريب الذي يبيح للتجربة الإبداعية سيورتها كما يبيح للذات المبدعة تعميق رؤيتها و انفتاحها الدائم على الجديد المختلف ؛ ولعل هذا ما خلص إليه "جابر عصفور"، في موضع آخر ، بقوله : « التجريب ومغامرة البحث وحرية الفكر والإبداع ووضع كل شيء موضع السؤال الوجه الآخر من الحادثة »¹⁸² .

وهو أيضا ما ذهب إليه " محمد فكري الجزار " في دراسته " لخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحادثة "، وعمقه معتبرا أنّ التجريب الفني "حادثة" لالتصاقه التام بدلالاتها¹⁸³ .

كما أكدت الناقدتان " ماري إلياس " و " حنان قصاب " في تأصيلهما لنشأة "التجريب" في المسرح تلازمه مع الحادثة بقولهما إنه « مفهوم تكوّن في نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين وارتبط بمفهوم الحادثة »¹⁸⁴ .

180 - المرجع نفسه، ص 36، وينظر أيضا : المرجع نفسه ، ص 336 .

181 - المرجع نفسه، ص 336 .

182 - جابر عصفور : افتتاحية مجلة فصول ، ج1- التجريب و المسرح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، مج 13 ، ع 4 شتاء 1995م ، ص 05 .

183 - محمد فكري الجزار : لسانيات الاختلاف ، ص 102 .

184 - ماري إلياس و حنان قصاب حسن : المعجم المسرحي ، ص 118 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

ولعل الباحث / القارئ للتظيرات النقدية التي واكبت مفهوم الحداثة الشعرية العربية المعاصرة لا يتردد في تأكيد هذا الترابط العميق بين "التجريب" و"الحداثة" وملامسة بعده الإيجابي الفاعل الذي يعكس رغبة أصيلة في الكشف عن الجديد المختلف من خلال تجاوز المنجز المنتهي مهما كانت أشكاله، وبالتالي دفع حركية الإبداع نحو آفاق غير مسبقة؛ لأنَّ الحداثة لا «تنطوي على استمرار تقاليد التجاوز فحسب أو تنطوي على نوع من الجذرية توازي حداثة الشعر فيها حداثة أشكال متعددة من الأدب والوعي الاجتماعي وتفاعل معها في الوقت نفسه بل هي - في المحل الأول - صيغة تنصرف إلى الفعل، وتنطوي على الاختيار، وتتضمن بعدا للقيمة بالضرورة»¹⁸⁵.

أوضح "جابر عصفور" هذه الأبعاد الإيجابية لمفهوم الحداثة من خلال موازنته لها بمفهوم "المعاصرة"، وذلك في قوله إنَّها تنصرف إلى الفعل؛ لأنَّها قرينة الإحداث بالشعر في العصر «على عكس "المعاصرة" التي تنصرف إلى مجرد الوجود في العصر دون أن تقتنص دلالة فعل الخرق الذي يقوم به الشعر ودلالة فعل الابتداء الذي يمكن أن يعدل به الشعر مسار العصر أو يعيد خلقه بالإحداث والتحديث»¹⁸⁶.

اقتران مفهوم الحداثة بالفعل التغييري التجاوزي في العصر وضدَّه يكشف عن عمق صلتها بالتجريب؛ فهو فعل تجاوز و تغيير، يتخطى المنجز، ويرفض التام و يثور على القواعد ويتمرد عليها وهو ما يدفعنا إلى الجزم بأنَّ الشعر الحداثي هو الشعر التجريبي بامتياز؛ هذا الامتياز الذي يجسده عمق الرؤيا وجدة الطرح والإضافة النوعية الخلاقة التي تضمن جنوح التجربة الإبداعية نحو الاكتمال و النضج، وبالتالي فإنَّ البعد الحقيقي للحداثة مرتبط «بخاصية "الإحداث" الذي ينطوي على "مشروع" يواجه ما عجزت المشاريع القديمة عن حله»¹⁸⁷. وهذا جوهر

الحداثة، وفيه تكمن دلالتها المركزية، وهو أيضا جوهر التجريب باعتباره فعلا تغييريا يتجاوزيا شاملا، ولعلَّ هذا ما أكدّه "جابر عصفور" - في تعريفه للحداثة في الشعر - بقوله: «الحداثة - في الشعر - ليست مجرد مغامرة في بعض العناصر الشكلية أو المضمونية، بل هي مغامرة شاملة

185 - جابر عصفور: معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة فصول، ص 37، و ينظر أيضا: جابر عصفور: رؤى العالم، ص 336.

186 - المرجع السابق، ص 36، و ينظر أيضا: المرجع نفسه، ص 336.

187 - المرجع نفسه، ص 336.

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

تتجاوز بعضيه العناصر إلى كلية العلاقات التي تحتويها فتصبح "إحداثا" شاملا ينطوي -بالضرورة - على "رؤيا عالم" جذرية يصوغها المشروع المحدث حلا لمأزق تاريخي معين ينسرب في مستويات متعددة متباينة»¹⁸⁸ .

نستحضر في هذا السياق، المقولات التعريفية والتنظيرية التي تضمنتها بيانات أقطاب التجريب، ودعائته وناهجي فُجهه ؛ حيث أكدت عمق العلاقة التي تربط التجريب بالحدثة ومن ذلك مثلا قولهم إنَّ «العدو الألد للتجريب الفني هو التقليد»¹⁸⁹ ، وتعريفهم له بأنَّه «فتح دروب جديدة من التعبير»¹⁹⁰ ، وأنَّه المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة أو التي أصبحت أنماطا وابتكار طرق جديدة، وقولهم بلا نهائية الشعر وانطلاقه الدائم نحو المجهول¹⁹¹ وأن مستقبل الشعر رهن بقيام شعر طليعي تجريبي¹⁹² .

ونفصل القول أكثر بالوقوف على بعض ما ورد في تنظيرات "أدونيس" النقدية عن العلاقة بينهما، ذلك أن الحدثة في العرف الأدونييسي حركة إبداع تجاوزية تتخطى الحدود وتجاوز الزمن؛ فهي جدة في الطرح تخرج عن كل المفاهيم السائدة لأنَّها رؤيا تطمح إلى الكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف¹⁹³ ؛ وعليه فإنَّها نزوع دائم إلى الابتكار والخلق وجوهر متواصل قابل للاستئناف والتواتر والاطراد.

وقد لخص "أدونيس" تصوره النظري للحدثة الشعرية في قوله إنَّها «رؤيا تساؤل واحتجاج: تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد. فلحظة الحدثة هي لحظة التوتر التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع وما تتطلبه حركته العميقة التغيرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها»¹⁹⁴ ، وهذا النزوع النظري إلى الابتكار والخلق والتساؤل

188 - المرجع نفسه ، ص 337 .

189 - الطاهر الهمامي : حفيف الكتابة - فحيح القراءة ، ص 34 .

190 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

191 - ينظر : أنسي الحاج : ديوان لن ، دار الجديد ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1994م ، ص 21 .

192 - ينظر : يوسف الخال : الحدثة في الشعر ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، 1978م ، ص ص 80-81 ، و ينظر أيضا : كمال خير بك :

حركة الحدثة في الشعر العربي المعاصر - دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات و البنى الأدبية ، دار الفكر للطباعة و النشر

والتوزيع بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1406هـ - 1986م ، ص 68 .

193 - ينظر : أدونيس : زمن الشعر ، ص 09 وما بعدها .

194 - أدونيس : فاتحة لنهايات القرن ، ص 321 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

والاحتجاج يجسده التجريب عمليا على مستوى الممارسة الشعرية، كما يجسد مختلف أبعاده التجاوزية الخلاقة، وهنا مكن ارتباطه القوي بالحادثة.

يحللنا هذا الطرح على ما ذهب إليه "كمال أبوديب" في تأكيده على أن الحادثة رحلة اختراق وانتهاك لا تني ومشروع كشف وريادة لا يهدأ؛ فهي جوهرها روح البحث والاكتناه والكشف وهي ضمنا رفض للإلحاح أوللقرار، أوللوصول تماما كما كان الحلم الرومانسي القديم. لكن من أجل أن تكتسب القدرة على الحركة، لا بد لها أن تؤمن بإمكانية الوصول من أجل أن تكون حركتها متناغمة مع نفسها مخصصة لذاتها، لأن الوصول هو التشكل وهو الصيغة الجاهزة، وهو التحول إلى القواعد، هو توليد إمكانية السلطة، والحادثة — في عُرف "أبوديب" — هي التعبير الأسمى عن نزوع الإنسان إلى رفض السلطة¹⁹⁵.

هذه المواقف والآراء النظرية تدعم ما خلصنا إليه في المباحث السابقة وتبرر أهمية هذا المبحث في الآن ذاته؛ حيث يمكننا التأكيد على أن التجريب والحادثة وجهان متلازمان لمسمى واحد هو الإبداع التجاوزي الخلاق، عموما والشعري منه على وجه التحديد؛ فـ "أدونيس" وغيره من الشعراء/المنظرين والنقاد إذ يؤكدون انفتاح الحادثة على الممكن ونبذها للسائد ولقوانينه وأطره الثابتة، يؤكدون أيضا على سريان الهاجس التحويلي وروح الصيرورة الدائمة في الإبداع الحداثي، اللذين يمنحانه صفة التجدد والانبعث المستمرين؛ حيث تتحول النهايات إلى منعطف لبدایات جديدة أكثر إشراقا وعمقا؛ تتجسد تجريبيا في عمل إبداعي يضمن تطور التجربة الشعرية وسيرها المتواصل نحو النضج والاكتمال؛ فتكون الحادثة بذلك «هي أفق كل تجريب يروم اختراق ثوابت النموذج وتحقيق سمات التفرد»¹⁹⁶.

بناء عليه يمكن القول إن التجريب سمة من سمات الحادثة الشعرية، العريية والغريبة على حد سواء وواحد من تجلياتها التي تضمن لها الثورة على المؤلف؛ لأنه في جوهره فاعلية تحاول أن تتجاوز ذاتها لتطرح إمكانات لا حصر لها في تقنيات النص والنص المضاد.

¹⁹⁵ — كمال أبوديب : الحادثة ، السلطة ، النص ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، ج 1 ، مج 4 ، ع 4 ،

1984م ص 37 .

¹⁹⁶ — بوشوشة بوجمعة : التجريب وارتخالات السرد الروائي المغربي ، ص 14 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

وهنا نشير إلى أن هذا الهاجس لا يسكن فقط النص الإبداعي - على اعتبار أنه ممارسة عملية تطبيقية - بل يسكن أيضا التصورات النظرية للحدث ؛ التي لا تؤمن بالمتنهي، كما تنفر من التشكل ضمن صيغ ثابتة ومحددة، الأمر الذي يجعلها في تحوّل دائم، مصدره هاجس السؤال الذي لا يهدأ أبداً؛ فقد سبق لنا التأكيد على أن التجريب فعل إبداعي حدثي خلاق وأصيل نابع من دخيلاء الذات المبدعة، يشترط الوعي والقصدية وإحداث الإضافة التي تضمن الصيرورة التجاوزية الفاعلة، التي تتحدى القاعدة وتُسهّم في إعادة تشكيلها وفق تصوّر جديد أكثر عمقا وتأصيلا، وهي قناعة أثبتت وجودها في الكثير من الدراسات النقدية التي رافقت تحولات الممارسة الشعرية الحديثة المعاصرة؛ من ذلك مثلا ما طرحه " صلاح بوسريف " في قوله : « إن حدثا من هذا القبيل، لا تأتي هكذا من خارج سياقاتها التاريخية والاجتماعية. لا تسقط فجأة من السماء أو تحملها رياح ما. إن هذه الحادثة، بهذه الرهانات كلّها، إنّما هي حدثا، قبل أن تنخرط في مجهولها، فهي تختبر معلومها وتُساوّل وتتصّت لهذا المعلوم الذي نعي به، ما به تكتسي وضاعتها، أي تلك الحادثة التي اختبرت مآزقها منذ أربعة قرون، وغسلت لُغتها ومُخيلها بنداء كانت الذات مصدر خفقانه وتصدّعه»¹⁹⁷.

وقد استشهد " بوسريف " على صحة طرحه بتجربة إبداعية خلاقة استطاعت أن تحدث الاختلاف في مسار الممارسة الشعرية العربية ، وهي تجربة الشاعر " أبي تمام " (ت 231هـ) حيث يقول : « أبو تمام مثلا لم يكتب شعرا مُختلفا لأنه أراد أن يخرج عن لغة العرب، أو أراد أن يحتفي بإشباعات ثقافته، فهو شاعر انطلق من مشروع، بني معابره الأساسية على مآزق وانحسارات ممارسة شعرية سابقة عليه ثم بعد ذلك جاءت الذات لتُعلن عن جنونها، مُحفّفة بمكرها ، غير عابئة بمآل خطابها. فكانت حدثا هذا الشاعر العظيم ، حدثا تُنكّب في غير زمنها، وتُحرق الزمن بمفهومه الفيزيائي لتنخرط في زمن شعري، هو زمن في احتراقه، يُشبه الماء الذي يُعيد تشكيل الأشياء وترتيبها دون سابق نظام »¹⁹⁸.

197 - صلاح أبو سريف : رهانات الحداثة - أفق لأشكال محتملة ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1996 م ، ص 66 .

198 - المرجع السابق ، ص ص 66 - 67 .

وهو عينه ما أعاد "عبد الواسع الحميري" صياغته في قوله: «إن الحادثة في خطاب أبي تمام لم تأت، في الأساس، من رفض القديم لقدمه، أكان فكراً أم لغة، بل من التعبير عنه بطريقة جديدة أو من كون أبي تمام قد أحدث في أمر الخطاب الشعري ما ليس من هذا الخطاب»¹⁹⁹. إن الاختلاف الذي أحدثه "أبو تمام" لم يكن تشويهاً للأصل، لأنه لم يكن مسلوب الغاية والهدف، أو اختلافاً لمجرد إحداث القطيعة مع السائد فقط وفق منطق المهزومين «خالف تُعَرَّف»!، بل هو اختلافاً واعياً ومؤسّساً، استطاع أن يؤسّس بدوره لحادثة شعرية عربية معاصرة، لأنه نابع من احتكامه المطلق لمنطق التجريب "خالف تُعَرَّف"؛ وهو عينه ما سبق توضيحه عند تمييزنا بين (التجريب) و(التخريب) في مبحث سابق، وهو أيضاً ما سنوضحه أكثر عند تأصيلنا للتجريب في الشعر العربي في الفصل الثاني من هذا الباب النظري، كما سيكون دليلنا إلى حصر المدونة التطبيقية لهذا البحث.

والحقيقة أن المواقف والرؤى التي تؤكد عمق الصلة بين "التجريب" و"الحادثة" كثيرة جداً خاصة تلك التي تقول بأن الحادثة هي الضّد الذي يسعى إلى تقويض الأصل وخرق النموذج؛ ولعل هذا ما أكدّه "عبد السلام صحراوي"، في أطروحته حول "نظرية الأدب المضاد في الخطاب الروائي العربي المعاصر"²⁰⁰، بقوله: «ضمن مفهوم "الحادثة" تبلور الموقف المضاد الذي يشكّل من خلال تجليات الحادثة في الأدب، كما في الفكر والحياة صدمة للموروث والتقليد وللثبات»²⁰¹.

كما عمّق "عبد الواسع الحميري" هذا الطرح في كتابه "خطاب الضّد"، حيث أدرج الشعر الحدائي* ضمن هذا النوع من الخطاب، وحدد سماته استناداً إلى دراسته لشعر "أبي تمام" و"أبي نواس" (ت198هـ) في جملة العناصر الآتية²⁰²:

199 - عبد الواسع الحميري: خطاب الضّد - مفهومه، نشأته، آلياته، مجالات عمله، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا ط1، 2008م، ص 82.

200 - ينظر: عبد السلام صحراوي: نظرية الأدب المضاد في الخطاب الروائي العربي المعاصر - دراسة في المفهوم وتحديد الخصائص، أطروحة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور: عبد الله حمادي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2002-2003م.

201 - المرجع نفسه، ص 299.

202 - ينظر: عبد الواسع الحميري: خطاب الضّد، ص ص 78-82.

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

- التركيب و الانفتاح؛ فهو خطاب مركب من جهة، وهو خطاب مفتوح على المتعدد واللافتائي من جهة ثانية ، و هو انفتاح سببه انفتاح وعي مبدعيه، في لحظة إبداعه على متعدد العوالم الواقعية الممكنة .
- آليات الحلم و مفارقة الزمكان القائمة على تقنية التفرد والعزلة .
- التناص (Intertextualité) بوصفه انفتاحا على متعدد العوالم والنصوص .
- السخرية والتهكم .
- الاستخدام الرمزي للغة .

ثم أضاف إلى هذه الخصائص خاصية أخرى تنسحب على الشعر الحدائي العربي المعاصر وضّحها في قوله: «على أن ما يميّز خطاب الضدّ الحدائي الشعري، فضلا عن ذلك، وبخاصة عند رواد التحديث الشعري: قديما عند أبي تمام، وحديثا عند أدونيس، أنّه قد صار خطاب تأمل في خطاب الشعر نفسه، حيث الشاعر في كليهما، قد صار يتأمل قوله الشعري نفسه، محاولا تقديم صورة لما ينبغي أن يكونه خطابه الشعري »²⁰³؛ فتحوّلت قصائدهما إلى نماذج تطبيقية على نظريتهما الشعرية الحدائية .

والملاحظ أن "الحميري" قد أثار جملة من القضايا تتعلق بالخطاب الشعري التجريبي العربي قديما وحديثا - هذا الخطاب الذي أخذ على عاتقه مهمة الخروج عن الخطاب الشعري السائد التمرد على القوالب الجاهزة في القول: تنظيرا وتطبيقا - ستعرف طريقها إلى التوضيح في الفصل الثاني من هذا الباب النظري.

ارتباط حركة الحدائة بالضدّ يدفعنا إلى مقارنة مصطلح على صلة وثيقة بهذا البعد الضدّي الرفض والتمرد، وهو مصطلح (ما بعد الحدائة) الذي طغى في كثير من الطروحات الفكرية والأدبية بوصفه تجاوزا للحدائة وتخطياً لمبادئها من جهة، وبوصفه التصور الأكثر قدرة على تجسيد هاجس التجريب بكل أبعاده التمردية الرفضية من جهة أخرى، على اعتبار أنّ ما بعد

*- نشير إلى أن الباحث قد استخدم مصطلح " حدائوي " بدلا من " حدائي " الذي نعتمده في بحثنا هذا .

203 - المرجع السابق ، ص 80 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

الحداثة هي الصيرورة التمردية التي لا تنتهي²⁰⁴؛ فهي جاءت «لتقلب مقولات الحداثة وفرضياتها تماما: ليس هنالك ثمة ثابت يحكم المتحول وليس ثمة عقل يفسر تفسيراً غير متحيز أوجه النشاط الثقافي البشري كما لا وجود لثقافة عالية نخبوية وأخرى دونية جماهيرية، بل كل ما هنالك هو تشكيل مستمر لا يمكن تبريره أو تفسيره بالإحالة على نموذج متعال، وإنما يقبل التفسير فقط من داخله مما يجعل التفسير نفسه محكوماً بأشكال مادته الخاصة، وليس نتيجة ثابتة لا تتحول أو تتبدل: فالثابت نفسه شكل من أشكال المتحول...»²⁰⁵.

وقد لخص الناقد "إيهاب حسن" ردود (ما بعد الحداثة) على مقولات (الحداثة) من خلال مقابله بين المصطلحين وزمرة المصطلحات الفرعية التي تندرج تحت كل واحد منهما والتي تكشف عن عداوة الأولى للثانية، وأنها ردة فعل عنيفة عليها ففي الحداثة سادت المصطلحات التالية: الرومانكية /الرمزية، والشكل (متضام، مغلق) والغرض والتصميم الهرمية والإيقان/اللغو، والموضوع هو الفن/ العمل الناجز، والإبداع/ الكليانية، والنوع الأدبي/الحدود... وغيرها²⁰⁶.

وفي المقابل اهتمت (ما بعد الحداثة) بـ: الفيزياء الدقيقة / الدادائية، ضد الشكل المنتهي ودعت إلى الشكل المتقطع والمفتوح، اللعب، الصدفة، الفوضى التخريبية، والاستنفاد/الصمت والسيرورة/الأداء/ الحدث، اللإبداع / التفكك، واللاتآلفية، والغياب، والتشتيت، والنص أو النصوصية المتداخلة، والبعد الأفقي، والكنائية، والإدماج، والسطحية، ضد التأويل أوتبني القراءة الخاطئة، وسيادة الدال، وأهمية المكتوب، ومعاداة السرد، والاحتفاء بالتاريخية الهامشية والشيفرة الشخصية، والرغبة، والاختلاف أو الأثر، والمفارقة واللاتقريرية والحلولية²⁰⁷.

لعل الجدير بالذكر في هذا المقام أن أطروحات "ما بعد الحداثة" - على أهميتها - لم تستطع تجاوز منجزات الحداثة، بل لقد وصلت في الغالب إلى طريق مسدود، ذلك أن المفارقة

204 - للتوسع ينظر: إيهاب حسن: نحو مفهوم لـ "ما بعد الحداثة"، ورد في: دفاثر فلسفية - نصوص مختارة، ما بعد الحداثة - 2 -

فلسفتها، إعداد وتر: محمد سيلا و عبد السلام بنعيد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007م، ص 18.

205 - ميجان الرويلي و سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005م، ص 226.

206 - ينظر: المرجع السابق، ص 16-17. وينظر أيضا: ميجان الرويلي وسعد البازغي: المرجع نفسه، ص 226 - 227.

207 - ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازغي: المرجع السابق، ص 226 - 227.

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

التي جعلتها «عاجزة هي معاداتها للثنائية الضدية، إذ إن التضاد أساس المعرفة وأساس التحيز وبدون التضاد لا يمكن معرفة ما إذا كان توجه ما أفضل من غيره»²⁰⁸.

وفي هذا السياق نعلن تأييدنا للآراء القائلة بأن " ما بعد الحداثة " ما هي إلا مرحلة داخل الحداثة نفسها وليست رفضا لها بل هي تجاوز واستمرارية ومرحلة من مراحل تطور الحداثة ذاتها، وهذا عينه ما أكده محمد سيلا وعبد السلام بنعبد العالي في قولهما: «ما يمكن أن يسمى " ما بعد الحداثة " لا يمثل مرحلة تقع خارج الحداثة " وبعدها " إنه أقرب ما يكون مراجعة الحداثة لنفسها لنقد بعض أسسها وتلويها »²⁰⁹.

وهو أيضا ما ذهب إليه "صلاح بوسريف" في حديثه عن راهن الممارسة الشعرية العربية المعاصرة التي بقيت دعوات شعراء " ما بعد الحداثة " فيها مجرد شعارات لم تجد لها ما يبررها شعريا وأكده بقوله: «هذا النوع من الهروب إلى الأمام ، هو اجْتِثَاتٌ للذات من صلب نداءاتها وانخراط في وهم شعريات تبني ممكنات كتابتها بلغة باردة ، تستعرض جملها كما اتفق.. بدعوى أنها سرالية تارة وبدعوى أنها ، ما بعد حداثة تارة أخرى ، دون أن تُسائل مصائر هذه النظريات و مآلاتها. لأنَّ السريالية تحديدا هي سلفية حداثة أعلنت عن مآزقها في تنظيراتها ذاتها، أوهي بالأحرى، حالة كتابة، آليات اشتغالها راهنت على حدود إنكِتابها قبل بداية السريالية ذاتها .. أي منذ تهريب تاريخها السري الأول، أعني الدادائية»²¹⁰.

ثم لا يتردد في الإفصاح عن موقفه الصريح من " مقولات ما بعد الحداثة وتوجهاتها " في قوله: «ما بعد الحداثة، أوسريالية الرهانات الخاسرة (أسميها هكذا لأنَّ كل الكتابات الجديدة بالانتباه و التأمل توجد في صلب السريالية كما توجد في صلب الرومانسية، بالبعد العميق للكلمتين وللممارستين) ما هي في نهاية المطاف إلا حداثة معطوبة، لأنها تراهن على خط سير ظلالها ، دون أن تنتبه إلى اتجاه دوران الشمس»²¹¹.

²⁰⁸ - المرجع نفسه ، ص 229 .

²⁰⁹ - محمد سيلا و عبد السلام بنعبد العالي : الحداثة — دفاتر و نصوص مختارة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3 ،

2008م ص 05.

²¹⁰ - صلاح بوسريف : رهانات الحداثة ، ص 68 .

²¹¹ - المرجع نفسه ، ص ص 68 - 69.

وغير بعيد من هذا الطرح أكد "طراد الكيسي" تداخل "الحداثة" و"مابعد الحداثة" حيث «يمكن أن يكون المرء حديثاً ومابعد حديثي في آن واحد . مثلما يمكن أن يكون رومانسياً وواقعياً، كلاسيكياً وحديثاً . والشواهد على هذا كثيرة. لأن الثقافة متنافذة بين الماضي والحاضر والمستقبل . فهناك ، مثلاً العديد من الكتاب، اكتشف النقاد أخيراً ، أنهم : ما بعد حديثين أولديهم من الإنتاج ما هو بعد حديثي مثل جيمس جويس . وليم بليك، رامبو المركيز دوساد غزراباوند . إلخ. والقائمة طويلة. بينما إلى وقت غير بعيد، كان هؤلاء وسواهم كثير، يعدون من رؤوس الحداثة. فهل يا ترى، يجيء اليوم الذي نكتشف فيه، أن هوميروس و المتنبي — مثلاً : مابعد حديثين أو أن في إنتاجهم عناصر مابعد حديثة؟!»²¹² .

إننا إذ نؤيد هذا الطرح ، ونؤكد عمق أبعاده ، نقرُّ بأنَّ الحداثة حركة إبداع تجاوزية مفتوحة على التجريب الدائم بهدف تجاوز ذاتها قبل تجاوز الآخر مهما كان - ذات أو فكرة أو نموذج أو تصوُّر أو اتجاه ، أي أنَّ « الحداثة ، مابعد الحداثة، ومابعد ، بعد الحداثة ...متابعة في الفكر والإبداع والتطور الحضاري . ففي كل نص تتموضع نصوص، وكل تعبير يقترح تعبيراً آخر، فلا وجود لما يتولّد من ذاته . بل من تواجد أصوات متسلسلة ومتتابعة ميزة أي أثر أدبي حقيقي أنه يفتح آفاقاً لنصوص أخرى ولمنجزات الحضارية: الفنية والأدبية، هي أشبه بمتابعة مفتوحة تتولد كل واحدة عن السابقة لتنداح في اللاحقة .. وهكذا»²¹³ .

ولعلَّ هذا ما سيتضح أكثر من خلال الوقوف على حركة الطليعة العربية المعاصرة في تجسيدها العملي لمقولات الحداثة، ومنها خاصة التجريب في الخطاب الشعري العربي المعاصر .

2-2-7- التجريب / الطليعة :

يأتي هذا المبحث ليكمّل ما جاء في المباحث السابقة ويعمّقه، حيث يصبُّ اهتمامه على الذات المبدعة ودورها في ترسيخ ظاهرة " التجريب " في الشعر الغربي والعربي على حد سواء هذه الذات التي ارتبطت في العرف النقدي المعاصر بمصطلح "الطليعة الأدبية".

²¹² - طراد الكيسي : الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكال والأعراف ، ص 16 .

²¹³ - المرجع نفسه ، ص ص 19-20 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

و" الطليعة " كلمة تطلق على كل ما يؤدي دورا رياديا بأعماله الجريئة ²¹⁴ ، وقد جاء في تعريفها أنها مصطلح يطلق على « مجموعة من الأدباء، يتميزون عن معاصريهم بالتجديد والسبق، في الموضوعات الأدبية، كما يعتبرون واجهة للإبداع والنقد » ²¹⁵ ، فهم يترعون عادة إلى تزعم جديد الإبداع الأدبي وإصدار بيانات حوله، بالإضافة إلى ذلك يعملون على توجيه القراء نحو مغامرة الاكتشاف الأدبي ²¹⁶ .

وهذا يعني أن الطليعة الأدبية ، والشعرية تحديدا ، هي النخبة الفاعلة التي تستبق وتحاول دائما أن تسبق عصرها لأنها مسكونة بالمستقبل وآتية منه ، وتخلق إبداعا تجريبي الطابع ، مضادا لما هو سائد متجاوزا له واثرا عليه في الآن ذاته؛ لأن « هذا التجاوز لا يحصل دون " كسر " أودون قطيعة مع التقاليد الثقافية السائدة، في حين تعد هذه الأخيرة بمثابة قوانين لا تغتفر مخالفتها، وينتج عن هذه الوضعية صراع بين القدماء، أصحاب " السلطة الثقافية " المستتبة والمحدثين - الطليعيين - المخيلين بهذه السلطة » ²¹⁷ .

ولعل هذا ما ذهب إليه " شارل فيال " (Charles vial) في قوله : «الشاعر الطليعي أبي وطموح، يأبى شعر الاجترار والتكرار، كما يأبى الجور الاجتماعي، ما يطمح إليه من الناحية الشعرية قد يكون الإبداع الدعوب الذي لا يكل أبدا. أما وجه طموحه في الناحية السياسية هو غامض: المستقبل باسم بالضرورة لمن يكابد ويعاني دون أن يفقد الأمل » ²¹⁸ .
وغير بعيد عن هذا الطرح أكد " هنري ميشونيك " (Henri Meschonik) أن " الطليعة " تعني ضرورة أن يكون الشعر جديدا دائما ، وعليه فإن الشعر ، باعتباره مغامرة للذات، وباعتبار المغامرة نزوعا إلى التجدد، قد كان طليعيا دائما ²¹⁹ .

²¹⁴ - ينظر : عز الدين الحسين : شعر الطليعة في المغرب ، منشورات عويدات ، بيروت - الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ،

1987م، ص 07.

²¹⁵ - سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ص 83 .

²¹⁶ - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

²¹⁷ - المرجع نفسه، ص 17 .

²¹⁸ - ورد في : المرجع السابق ، ص 08 .

²¹⁹ - ينظر : هنري ميشونيك : راهن الشعرية ، تر : عبد الرحيم حزل ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 2 ، 2003م ، ص 37 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

نستشف من هذا الموقف عمق العلاقة التي تربط " التجريب " بـ " الطليعة "؛ وهي العلاقة التي أوضح " خالد الغريبي " أبعادها في قوله: « من سمات النص الطليعي التجريب بما يعنيه التجريب من توظيف لمقومات الحداثة الشعرية وصوغها صياغة مخصوصة تنسجم ورؤية الكاتب فتغدو بذلك ضمن شروط تحققها النصي أسلوبا مميّزا في الكتابة ينهض على رؤية متغيرة يحددها عمق التجربة وانخراطها في الزمن و قدرتها على نقد ذاتها من جهة المؤلف المبدع كما تنهض من جهة المتقبل على حدث الصدمة التي هي وليدة الاختلاف بين خطاب منجز له خصائصه الثابتة وسننه المستقرة وخطاب وافد من ذات رافضة للأنساق الثابتة فكرا وموقفا وكتابة خروجا عن السائد واستشراف المستقبل طليعي للكتابة»²²⁰.

أكد " عبد الكريم بالرشيد " هذا الطرح أيضا في حديثه عن التجريب في المسرح بقوله إنّه «فعل نخوي بامتياز فعل تقوم به الصفوة العالمية، و تفهم آلياتهم الصفوة أيضا، وذلك قبل أن تنتقل نتائجه الناجحة إلى الناس»²²¹.

كما فصلّت النظريات النقدية لبعض شعراء الحداثة العرب المعاصرين القول حول هذه العلاقة بمختلف أبعادها؛ ومنها نذكر ما ذهب إليه " أدونيس " في قوله: « الطليعية دائما في موقع من يفتح ويؤسس — أي في موقع من يهدم و يتجاوز ، وهي لذلك الهدف الذي يتجيش ما هو سائد بأفكاره وقيمه ومؤسساته جميعا لضربه : لرفضه ومحاربته. وهي لأنّها في موقع من يفتح تسكن الحركة، أي تسكن مشروعا: مشروع واقع آخر، عالم آخر ... مشروع انفتاح على ما لا ينتهي. لذلك لا تقدر أن تستقر حتى فيما تنجزه. إنّها البحث أبدا »²²².

هذا البحث لا يشمل الماضي والحاضر ، أو اللحظة الراهنة فحسب ، بل و يتجاوزهما أيضا إلى المستقبل في سيرورة لا تكاد تنتهي حتى تبدأ، ذلك أن الكتابة الطليعية لا تقدم جوابا فهي — كما قال أدونيس — « ليست طليعية إلا بكونها سؤالاً، وبكون هذا السؤال ليس مطروحا على الماضي وحسب ، بل على المستقبل أيضا ، — لا على الأجوبة وحسب، بل على

220 — خالد الغريبي : الشعر التونسي المعاصر بين التجريب و التشكّل ، ص 37 .

221 — عبد الكريم بالرشيد : المسرح و التجريب و المأثور الشعبي ، مجلة فصول ، ص 16 .

222 — أدونيس : زمن الشعر ، ص 295 .

الأسئلة كذلك»²²³ ؛ ولذلك فالقصيدة «الحديث (الطليعية) خلق : تقدم للقارئ ما لم يعرفه من قبل، في بنية شكلية غير معروفة. وهي إذن، لا تعكس . وتلك هي الخاصية الجوهرية للشعر الحديث: إحلال لغة الخلق محل لغة التعبير»²²⁴ ، وهذا يعني احتكامها المطلق لهاجس التجريب حيث التجاوز والتخطي والكشف .

وفي السياق نفسه أكد " الطاهر الهمامي " الصلة الوطيدة بين " الطليعة " و " التجريب " في دراسته لـ: "حركة الطليعة الأدبية في تونس " ²²⁵ ، مبينا من خلالها تلازمهما العميق فالأدب الطليعي يتضمن الخروج عن العادة والعرف، وهو الأدب الذي يكسر القواعد المتعارفة، ويحطم الحواجز الفنية التي يتواضع عليها الناس خاصة عندما تصل إلى حد من الرتبة والاحتراز يجعلها لا تتماشى مع روح العصر، ولا تستجيب لمعطياته المختلفة ، ولذلك كانت الدعوة الصريحة إلى التجريب؛ لأنه النهج الفني المتبع وسبيلهم إلى تجسيد الخصوصية الأدبية ²²⁶ .

ولعل الجدير بالذكر في هذا المقام هو أن الإقرار بأن " الطليعة " هي الضد الذي يعلن تمرده على سلطة النموذج يتضمن تأكيدا على أن الموقف الطليعي ليس تظاهرا سطحيا بجذاته ما نُقلد الصيغ الجديدة دون التعمق في البحث، أودون الغوص في عمق المجهول للعثور على الجديد كما قال "شارل بودلير " (Charles Baudelaire) (ت 1867م) ²²⁷ ؛ أي أنه موقف عميق وواع جسّدته تلك الحركات التغييرية الفاعلة التي استطاعت أن تُحدث التجاوز الخلاق ليس فقط في المجال الأدبي والشعر منه تحديدا، ولكن في جميع مجالات الحياة الاجتماعية و السياسية والثقافية « فالمطارحات الجمالية والفلسفية والأخلاقية التي تنشط عادة هذه المعارضات تثير حتى القضايا الإيديولوجية الموجودة في الأساس، مما يدعونا إلى القول " إن الوقوف في الأمام "

223 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

224 - المرجع نفسه ، ص 294 .

225 - ينظر : الطاهر الهمامي : حركة الطليعة الأدبية في تونس 1968-1972 م ، كلية الآداب ، منوبة - دار سحر للنشر ، تونس

1994 م .

226 - ينظر : المرجع نفسه ، ص ص 110-111 .

227 - ينظر : عز الدين الحسين : شعر الطليعة في المغرب ، ص 20 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

حسب رامبو هو وقوف ضد ما ليس في الأمام... هو دخول في صراع يبدو أدبيا غير أن خفاياه السياسية والإيديولوجية محققة»²²⁸.

هذا يعني أن العمل الأدبي الطليعي / التجريبي يشترط لقيامه القدرة والوعي الناتجين عن الإحاطة الشاملة بكل ما أقرت به الأنظمة الفنية؛ حيث « يأتي الجرب المقتدر فيهنّ هذه الأسس لا لزوالها إلا إذا كانت هادمة أو ميتة، يهزها، يكتشف فيها عوامل حية تتفرع باسقة، يخلق فيها فحولة وخصوبة»²²⁹، وعليه فإن « كل حالات التحديث - في الشعر العربي والغربي على حد سواء - نابعة من هذا العمل الطليعي *Vanguardia*، ونحن مدينون له وتلك الطلائع التي تستبطن المياه من أعراق الثرى، فتدلنا على مسارب وأغواره القصية، ونحن نتحدث هنا عن التجارب الطليعية الجادة، لا التي انحرف بها زيف الفكر والضمير ودعوى القدرة والإبداع»²³⁰.

أما على صعيد الممارسة الشعرية الحداثية الغربية، فلا بد أن نشيد بالدور الطليعي المتميز الذي مارسه "بودلير" باعتباره أول من حاول تقديم صياغة نظرية "للحداثة" الشعرية وهو أول من بشر بالحدثة في الشعر وسار على أعقاب كل من "رامبو" (*Rimbaud*) (ت 1891م) و"مالارمي" (*Mallarmé*) (ت 1898م)، وكلاهما حاول مواصلة رحلة البحث عن ذلك المجهول المؤدي إلى الجديد عن طريق تقويض المقاييس الأدبية والفنية التقليدية من أجل تحقيق طموح الحدثة في الفكر والأدب، وكان سعيهم يمر على طريق إحداث خلخلة في بنية الشعر ولغته ورؤاه ضمن إشراقات ملتبهة وتعلق إلى حدود الهوس بالحدثة، وسيلتهم في ذلك هي اللغة²³¹.

فقد حاول "بودلير" مطاردة مستحيل الشعر من خلال مطاردته لمستحيل الحدثة حين أدرك أنّها لحظة هاربة، منفلة من الواقع المرئي إلى واقع شعري آخر جديد؛ تتحوّل الكلمة فيه إلى آدم جديد يسمى الأشياء مسميات جديدة؛ فهي حدثة تحمل تهديما مستمرا أو دوريا للأشكال

228 - المرجع نفسه، ص 19.

229 - عبد اللطيف عبد الحليم: حديث الشعر، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط 3، شوال 1429هـ - أكتوبر 2008م ص46.

230 - المرجع نفسه، ص 47.

231 - ينظر: عبد السلام صحراوي: نظرية الأدب المضاد في الخطاب الروائي العربي المعاصر، ص 311.

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

والصيف ، تتجاوز نفسها باستمرار وتصحيحها، ولو بالتناقض معها، أي أنها تمتلك في ذاتها سمة الحركة الدائمة المستمرة اللانهائية²³² ، وهو ما جسده تجربته الشعرية، ومواقفه النظرية أيضا . كما أعطى "رامبو" أولوية كبيرة للخيال، وأسس شعره على فكرة الحلم معتبرا الهلوسة مادة الممارسة الشعرية، حيث ارتقى في أحضان المجهول بإشراقاته الانفجارية متوسلا سحر الكلمة وتفاعلاتها الكيميائية²³³ ، كما أعلن ولاءه المطلق لسلطة اللاوعي؛ مؤكدا عمق العلاقة بين الرؤيا الشعرية والعرافة والسحر؛ حيث تأثر بالأدب الصوفي والشعوذات السحرية التي جعلها أهم الخصائص التي يقوم عليها شعره، فكان بذلك الأب الحقيقي للمد السريالي من دون منازع²³⁴ .

وكذلك لم يخرج "ملارميه" عن مسار الخلق والابتكار الذي ابتدعه "بودلير" واتبعه "رامبو" حيث تجسدت في أشعاره قوة أحاسيسه وعمق رؤيته، وإيمانه الكبير بسحر الكلمة وقدرتها على إحداث التجاوز، فكانت عالما من الغرابة والدهشة يكسر دائما أفق انتظار القارئ واطمئنانه²³⁵ .

والحقيقة نقول إن الإشادة بدور هؤلاء الثلاثة لا ينكر الدور الريادي الفاعل لغيرهم من الشعراء الغربيين ، كما لا يستبعد تأثيرهم المباشر والكبير على الممارسة الشعرية العربية المعاصرة ومنهم نذكر: "هولدرلين" (Hölderlin) و"بول فرلين" (Paul Verlaine) (ت 1896م) "غارسيا لوركا" (Garcia Lorca) (ت 1936م) و"بول فاليري" (Paul Verlaine) (ت 1945م) و"ت. س. إليوت" و"سان جون بيرس" (Saint John Perse) (ت 1975م) ،... وغيرهم . أما على صعيد الممارسة الشعرية الحداثية العربية المعاصرة فقد عرضت فكرة "التجريب" بوصفها واحدة من أبرز الطروحات النقدية التي أرسى معالمها الشعراء المنظرون للحدثة الشعرية العربية المعاصرة، كما تجسدت إبداعيا على مستوى نصوصهم الشعرية حتى أصبحت السمة المميزة لها .

232 - ينظر : بشير تاويريت : الشعرية والحداثة بين النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية ، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع ، سوريا، دمشق ط1 2008م ، ص 58 .

233 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 63 .

234 - ينظر : المرجع لسابق ، ص 63 .

235 - ينظر : المرجع نفسه ، ص ص: 67-68 .

فالباحث /القارئ المتبع للتحويلات التي عرفتها الممارسة الشعرية العربية المعاصرة يلاحظ —حتمًا— أنها ومنذ الصرخة الأولى التي أطلقتها نازك الملائكة (ت2007م) في مقدمة ديوانها "شظايا ورماد" (1949م) قد شهدت قفزات نوعية غيّرت الكثير من ملامح "القصيدة" العربية الشكلية وحتى من مضامينها ؛ حيث راحت تتزاح شيئًا فشيئًا عن قداسة النمط الشعري التقليدي وتكسر سلطة المنجز المعد سلفًا راسمة لنفسها طريقًا جديدًا لا يؤمن إلا بالتوالد الخلاق وبالإبداع المتجدد، المنفتح على التجريب الدائم الذي لا يطرح إلاّ البديل الأعماق والأغنى.

وإذ كانت نازك الملائكة قد طرقت باب الحداثة الشعرية العربية المعاصرة بأنامل رقيقة تدعو إلى ضرورة التمرد والثورة على القافية والوزن الخليلين؛ فإنّ الشعراء الطليعيين أصحاب المشروع الحداثي التغييري العربي قد فتحوا هذا الباب على مصراعيه، بل وولجوا إلى عوالمه بحثًا عن الجديد والمختلف، بوعي نقدي نابع عن استيعاب عميق لمفهوم الحداثة، وحس إبداعي لا يؤمن إلا بالكلمة الشعرية وقدرتها على خلق إبداع تجاوزي يتخطى النمط وينبذ التراجع أو التكرار.

فقد شهدت الساحة الشعرية العربية في ستينيات القرن الماضي وسبعينياته حركات طليعية مختلفة، في المشرق والمغرب على حد سواء ، حملت لواء التجريب وحاولت تجسيده إبداعيا من خلال نصوص شعرية استطاعت أن تغير مفهوم الشعر وتخرجه من حدود "القصيدة" إلى "مابعداها"؛ حيث الكتابة المفتوحة على الجديد والرافضة أبدا لقيود لقاعدة وأعرافها ؛ ومنها نذكر مثلا: حركة مجلة "شعر" في لبنان (1956-1964م) ، "حركة غير العمودي والحر" وحركة "الطليعة الأدبية" في تونس (1968-1972م) وحركة "شعراء الطليعة" في المغرب .
قيّم "يوسف الخال" مرحلة حركة "شعر" بقوله إنّها :«مرحلة فاصلة أولى أزاحت كثيرا من العقبات يكفي أنّها حررت الشاعر من الأساليب الموروثة وأفهمته أن الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى، بل هو التعبير الشخصي الفريد عن رؤيا الشاعر الشخصية الفريدة»²³⁶ فقد انطلقت منذ تأسيسها إلى الإعداد لشعر جديد ، ليس في لبنان فحسب وإنما في

236 - يوسف الخال : الحداثة في الشعر ، ص 79 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

العالم العربي بأكمله حيث ألقى "يوسف الخال" محاضرة حول "مستقبل الشعر العربي في لبنان" وقد كانت بمثابة البيان الأول للحدث الشعري العربية، أكد من خلالها أن مستقبل الشعر في لبنان رهن بقيام شعر طليعي تجريبي يقوم على الأسس الآتية²³⁷ :

- 1 - التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يعيها الشاعر بجميع كيانه .
- 2 - استخدام الصور الحية — من وصفية أو ذهنية — حيث استخدم الشاعر القديم التشبيه والاستعارة، والتجريد اللفظي، والفذلكة البيانية، فليس لدى الشاعر المعاصر كالصور القائمة في التاريخ أو في الحياة وما يتبعها من تداع نفسي يتحدى المنطق ويحطم القوالب التقليدية .
- 3 - إبدال التعابير والمفردات القديمة التي استترفت حيويتها، بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة وحياة الشعب .
- 4 - تطوير الإيقاع الشعري العربي وبقوله على ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليدية أية قداسة .
- 5 - الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام لا على التابع العقلي والتسلسل المنطقي .
- 6 - الإنسان، في ألمه وفرحه، خطيئته وتوبته، حريته وعبوديته، حقارته وعظمته، حياته وموته، هو الموضوع الأول والأخير، كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيصة مصطنعة لا يابها لها لشاعر الخالد العظيم .
- 7 - وعي التراث الروحي — العقلي العربي، وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة كما هي دون ما خوف أو مسايمة أو تردد .
- 8 - الغوص إلى أعماق التراث الروحي — العقلي الأوروبي، وفهمه وكونه، والتفاعل معه.

²³⁷ - ينظر : المرجع نفسه ، ص ص 11- 13 . و ينظر أيضا : كمال خير بك : حركة الحدث في الشعر العربي المعاصر ، ص ص 68-

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

- 9 - الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم. فعلى الشاعر اللبناني الحديث أن لا يقع في خطر الانكماشية كما وقع الشعراء العرب قديما بالنسبة للأدب الإغريقي .
- 10 - الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة . فالشعب مورد حياة لا تنضب، أما الطبيعة فحالة آنية زائلة .
- 11 - أوجد تجمع "شعر" مناخا إبداعيا أخذت الكتابة الشعرية فيه تؤسس للحداثة، وذلك من خلال تركيزها على المبادئ الثلاثة الآتية²³⁸ :
- التمييز الجذري بين التقميش²³⁹ والإبداع .
- اللاتكرارية ، أي الخلق المستمر .
- التجريب .
- حيث ركز أعضاء التجمع على ضرورة خلق أشكال تعبيرية جديدة ؛ فعملوا على أن يكون "التجريب" أبرز سمات الشعر الحداثي، رافضين خضوع الشعر لقواعد موضوعة سلفا لأنه نابع من دخيلاء الشاعر لا يحكمه سوى خضوعه لتجربته الداخلية، وهو ما أكدته "أنسي الحاج" في قوله: « ما دام صنيع الشاعر خاضعا لتجربته الداخلية فمن المستحيل الاعتقاد بأن شروطا أوقوانين أوحى أسسا شكلية هي شروط وقوانين وأسس خالدة مهما يكن نصيبها من الرحابة والجمال²⁴⁰ » .
- ضمن السياق نفسه أعلنت "حركة الطليعة" في تونس ولاءها المطلق لسلطة التجريب حيث عرفت نفسها « بكونها حركة أدب تجريبي²⁴¹ » ؛ واختيارها هذا المنهج وضع أصحابها وجهها لوجه مع كل ما اعتبر "ثابتا" و"نهائيا" و"سرمديا" وغير قابل للتبديل .

238 - ينظر : أدونيس : زمن الشعر ، ص 258 .

239 - وظّف أدونيس هذا المصطلح بدلالته الشائعة في دروس منهجية إعداد البحوث العلمية ، ويعني جمع المادة من مصادر ومراجع متعددة، ويطلق على مرحلة تهئية المواد الخام للبناء البحث ، وقد أكد بتوظيفه له ضرورة التمييز بين الإتياع والإبداع . للتوسع حول دلالة المصطلح ينظر : إميل يعقوب : كيف تكتب بحثا؟ - أو منهجية البحث ، جروس برس ، طرابلس ، بيروت ، (دط) ، (دت) ، ص 43-56 .

240 - أنسي الحاج : مقدمة ديوان "لن" ، ص 21 .

241 - الطاهر الممامي : حفيف الكتابة فحيح القراءة ، ص 45 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

وقد أوضح "يوسف ناوري" توجه هذه الحركة بقوله : « الاختيار الجماعي لشعراء الطليعة في تونس كان هو تجريب الطرق التي يمكنها أن تجسد مغامرة الشعر وأن تفتح المجال أمام ممارسات جديدة . في هذا ظهرت على التوالي نزوعات إلى أنماط شعرية اتفق أصحابها ، وهم : الطاهر الهمامي ، إبراهيم بن مراد ، محمد الحبيب الزناد ، منصف الوهايي ، محمد الباردي ، حسين الواد ، محمد السويسي ، ونور الدين بلقاسم ، فيما بينهم على الثورة الجماعية ضد أشكال التقليد، حتى ولو كان التقليد أتباعا لمذهب يمكن أن يعتمدوه بينهم »²⁴² ؛ حيث لم يتردد أدباء الحركة في رفضهم لكل تعاريف الأدب السابقة، معتبرين أنه الضد تماما، وهو أوج الرفض لكل جمود، ولكل تحجر، ولكل وقوف، وقد عرفوا الأدب الطلائعي بكونه الأدب الذي يكسر القواعد ويحطم الحواجز الفنية التي يتواضع عليها الناس، كما عرفوه بالقول إنه « تجاوز أبدي لأنه يتضمن الحيرة في أعماقه وعدوان مستمر على القاعدة والتقاعد والتععيد والعقد والعقائد والتعقيد وذي القعدة. وأخيرا هو ثورة دائمة وتساؤل لا ينتهي. وانطلاقا من هذا المفهوم عرفوا " الخلق " بالحرية التي لا تعرف الحدود ولا تعترف بالقيود، قالوا إن القواعد ليست سرمدية»²⁴³.

ولعل الجدير بالذكر في هذا السياق أن بيانات حركة الطليعة في تونس قد عرفت استمراريتها في حركة "غير العمودي والحر" مع ممارسات "صالح القرمادي" و"فضيلة الشابي" و"سمير العيادي" و"محمد مصمولي" صاحب الدعوة إلى " القصيدة المضادة " ²⁴⁴.

أما شعر الطليعة المغربي فيشمل تلك التجارب الشجاعة المتوجهة نحو المستقبل، المفتحة على التجارب الشعرية في العالم دون اعتبار للغة أولللجنسية، التي اختارت العبور إلى إبدال الشعر المعاصر بغير العودة إلى ماضي الشعر المغربي، ورغبة التحرر والانفتاح هذه قادتها إلى أنموذج عربي ثم أوروبي معمم لم يكن لسابق الممارسات الشعرية المغربية اطلاع عليه، وصولا إلى تجسيد مشروع كتابة حدائية بملامح مغربية خالصة تمثلت في المتن الشعري لجملة من

²⁴² - يوسف ناوري : الشعر الحديث في المغرب العربي ، ج2 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2006 م ، ص 17 .

²⁴³ - المرجع السابق ، ص 45 .

²⁴⁴ - للتوسع ينظر : يوسف ناوري : الشعر الحديث في المغرب العربي ، ج2 ، ص 17-18 . وينظر أيضا : الطاهر الهمامي : حركة

الطليعة الأدبية في تونس 1968-1972 م ، ص 138 وما بعدها.

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

الشعراء نذكر منهم : " محمد خمار الكنوني "، و" محمد السريغيني"، و"أحمد المجاطي"، و" محمد بنيس " و"صلاح بوسريف"... وغيرهم²⁴⁵.

هذا التمرد على سلطة النموذج والقوانين التي تحكمه فجرّ سيلا من الأشكال الشعرية الجديدة رسمت مسارا مختلفا للممارسة الشعرية العربية المعاصرة؛ هرب بها بعيدا عن حدود "القصيدة"، حتى أضحي المصطلح - بحمولته التاريخية المرتبطة بالإطار العروضي للشعر - قاصرا عن استيعابها؛ فقد تحررت تماما من رتبة البيت الشعري التقليدي، كما انفتحت كليا على الأجناس الأدبية الأخرى السردية منها (الحكاية، الرواية، القصة القصيرة)، والاستعراضية (المسرح)، وتوحدت أيضا بالفن التشكيلي (الرسم)؛ فكانت "التوقيعة" أو "القصيدة الومضة" و"القصيدة الثرية" و"القصيدة التشكيلية" و"القصيدة الشبكية المركبة" أو "الكتابة" المفتوحة على لاحقية الشكل والعبارة للأجناس الأدبية و"القصيدة المضادة"... وغيرها من الأشكال التجريبية التي عرفتها المدونة الشعرية لشعراء الطليعة العرب المعاصرين، وهو ما يدفعنا إلى التساؤل عن واقع الممارسة الشعرية الحداثيّة في الجزائر؟ وهل عرفت حركات طلائعية تمرت على العرف الشعري السائد وأثمرت أشكالا تجريبية استطاعت أن تجسد المختلف الإبداعي الجزائري بامتياز؟..

ويبقى طموح الإجابة عن هذه الأسئلة - وغيرها - هو الحافز لسير أغوار المدونة الشعرية - موضوع الدراسة - ومقاربة الأشكال التجريبية التي عرفتها والوقوف على خصائصها الفنية وهو ما سيعرف طريقه إلى التوضيح في الفصول اللاحقة من هذا البحث .

3- قراءة في مفهوم " الخطاب "

تمثل كلمة " خطاب " (*Discours*) ثاني (الكلمات / المفاتيح) التي اشتملت عليها صيغة عنوان هذا البحث، لذلك سنحاول تقديم تصور نظري عنها، يسبقه إقرار بأن المقام يضيق -على اتساعه - عن استيعاب مختلف الاتجاهات التي وقفت عند هذا المفهوم ودلالاته وفصلت القول في علاقته بمفهوم "النص" (*Texte*) وطبيعته ومكوناته؛ ولعل أول صعوبة تعترض المشتغل

²⁴⁵ - للتوسع ينظر : المرجع نفسه ، ج2، ص ص 48-62 . وينظر أيضا: عز الدين الحسين : شعر الطليعة في المغرب، ص ص 73-

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

على مفهوم "الخطاب" هي سيولته التداولية؛ حيث أنه قد تمّ التقعيد له في حقول متباينة؛ إذ انشغل بتأمله الفلاسفة والأنطربولوجيون والدلائليون والشعريون وغيرهم .
فقد أكد جاكبسون (Jakobson) أن "الخطاب" هو رديف التعبير الأول الشفوي، وهو الحدث (Le fait premier)، وما الكتابة إلا تجسيد للظاهرة الشفوية، على عكس "المسليفي" (Hjelmslev) الذي استخدم مصطلح "نص" للتعبير عن السلسلة اللسانية في كليتها، وهي لا تتحدّد بفعل إنتاجية النظام، وعليه فإنّ الظاهرة السيميائية (Sémiotique) قادرة على التعبير عن نفسها بمختلف المواد ²⁴⁶ .

في حين ذهب كل من غريماس (Greimas) وكورتاس (Courtés) إلى أن لفظة "نص" تعتبر عادة مرادفة للخطاب خصوصا بعد انصهارها انصهارا ذاتيا اصطلاحيا في اللغات الطبيعية التي لا تملك معادل لفظة خطاب (الفرنسي و الإنجليزي) وفي هذه الحالة فإنّ السيميائية النصيّة (Textuelle Sémiotique) لا تتميز، أساسا، عن سيميائية الخطاب (Sémiotique discursive) ²⁴⁷ .

وقد بيّن "محمد عزام" الفرق العميق بين (الخطاب) و(النص) في تأكيده «أنّ الأول وحدة تواصلية إبلاغية متعددة المعاني، ناتجة عن مخاطب معين، وموجهة إلى مخاطب معين، عبر سياق معين. وهو يفترض وجود سامع يتلقاه، مرتبط بلحظة إنتاجه، لا يتجاوز سامعه إلى غيره وهو يدرس ضمن لسانيات الخطاب . أما (النص) فهو التابع الجملي الذي يحقق غرضا اتصاليا ولكنه يتوجه إلى متلق غائب، وغالبا ما يكون مدونة مكتوبة تمتلك الديمومة . ولهذا تتعدد قراءات النص وتتجدد، بتعدد قرائه وتعدد وجهات النظر فيه، وحسب المناهج النقدية المتعددة...» ²⁴⁸ .

²⁴⁶ - J.Courtes, (A.J) Greimas : Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la Théorie du langage , Hachette, paris, 1979, p390.

²⁴⁷ - OP.CiT , p : 390.

²⁴⁸ - محمد عزام : النص الغائب — تحليلات التناص في الشعر العربي ، دراسة ، منشوات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا، 2001م ص45.

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

يبدو للباحث /القارئ لهذا القول تقاربه الكبير مع ما ذهب إليه " فان ديك " (Van Dijk) في قوله: «إنَّ خطاب هو في آن واحد فعل الانتاج اللفظي، نتيجه الملموسة والمسموعة والمرئية، بينما النص هو مجموع البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه وتعبير آخر: إنَّ الخطاب هو الموضوع الأميريقي المجسد أمامنا كفعل. أما النص فهو الموضوع المجرد والمفترض، إنه نتاج لغتنا»²⁴⁹.

هذا يعني أنَّ الخوض في معنى "الخطاب" ، بما هو طاقة تعبيرية موصولة بالشفوي عند بعضهم، وبما هو شكل من أشكال تجسّد الكتابة حسب المنطق الذي يحكمها عند بعضهم الآخر، له صلة وطيدة بتحديد طبيعة النص ومكوناته ؛ ولعل هذا ما أكدّه "بول ريكور" (Paul Ricœur) في تعريفه للنص بأنّه « كل خطاب تمّ تثبيته بواسطة الكتابة »²⁵⁰.

وإذا افترضنا أنَّ النص خطاب تمّ تثبيته بواسطة الكتابة كما ذهب إليه بول ريكور، في طرحه السابق، فإنَّ النص يغدو إنتاجا لسانيا من قبل فرد واحد محدد، والنص بهذا الاعتبار خطاب تثبته الكتابة، وما ثبت بالكتابة هو إذا خطاب، كان بإمكاننا أن نقوله، غير أننا تحديدا نكتبه لأننا لا نقوله فعلا لذلك يحل التدوين (تثبيت الكتابة La Fixation par l'écriture) محل الكلام²⁵¹.

وعلى الرغم من أنَّ تسمية "النص" قد تم تداولها في الدراسات الخاصة بالعلوم الإنسانية (نص أدبي نص تاريخي ، نص قانوني)، وقد انتشرت أكثر ابتداء من أواسط السبعينات في حقل الدراسات الأدبية، وبالأخص في التسمية الشعرية، فإنَّ استعمالها ظل مرادفا لمصطلح القصيدة ومقرّونا به²⁵².

²⁴⁹ - ورد في : سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي - النص والسياق ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1989م ص16.

-Paul Ricœur :Du texte a l'action ;Essais dherméneutique , Ed du Seuil 1986 ,P154 .

250

²⁵¹ - Ibid, p154.

²⁵² - ينظر : طاهر مسعد الجلوب : بناء القصيدة الحديثة في أعمال عبد العزيز المقالح ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ط 1 ، 1428هـ - 2007م ، ص 40 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

وفي هذا السياق نستحضر ما جاء في بعض تنظيرات أدونيس النقدية، التي أكد فيها على اعتبار القصيدة — نصا وقراءتها على هذا الأساس؛ ومن ذلك مثلا قوله : « ينبغي النظر إلى القصيدة الحديثة بوصفها نصا يدرس بينته الخاصة ، أي ضمن العلاقات التي تقيمها لغة النص : تراكيب وصورا ورموزا. وليست اللغة التي نقصدها هنا مجرد مفردات صوتية قائمة بذاتها وإنما هي أكثر من ذلك: إنها الكلمات — العلاقات . وفي هذا تفصل القصيدة كنص عن تاريخية الموروث الشعري- النقدي . ويعني هذا الانفصال أن القصيدة لا تحيل إلى معلوم شائع أو موروث، شأن القصيدة التقليدية، وإنما تحيل إلى مجهول، حاضر أو محمل — ومهمة النقد أن يحاول اكتشافه »²⁵³، وهو إذ يؤكد نصومية القصيدة يفرض على المتلقي تغيير أدواته ؛ لأنَّ

القصيدة — النص لم تعد « مجرد خيط نفسي، أو فكري، أو مجرد سطح انفعالي، وإنما تصبح نسيجاً حضارياً، شبكة / وفاء يتداخل فيها إيقاع الذات وإيقاع العالم وتحتضن الزمان الثقافي الخلاق »²⁵⁴ .

في هذا الطرح ما يحيلنا إلى مفهوم الخطاب الأدبي عند تودوروف (Todorov)، الذي يرى أنه : « خطاب انقطعت الشفافية عنه ، معتبرا أنَّ الحدث اللساني العادي هو خطاب شفاف نرى من خلاله معناه ولا نكاد نراه في ذاته (...) بينما الخطاب الأدبي يتميز بكونه ثخنا غير شفاف يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره و اختراقه... »²⁵⁵ .

هذه الخصوصية التي تميز الخطاب الأدبي عن باقي الخطابات الأخرى تتجلى بطريقة أكثر وضوحا في " الخطاب الشعري " الذي يجسد اللغة العليا في أسمى معانيها²⁵⁶؛ وفي هذا السياق

253 — أدونيس : فاتحة لنهايات القرن ، ص 259 .

254 — المرجع السابق ، ص 260 .

255 — تودوروف : الشعرية ، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال ، المغرب ، ط2 ، 1990م ، ص 23 ، وينظر أيضا :

بشير تاويريريت : الشعرية و الحداثة بين أفق النقد الأدبي و أفق النظرية الشعرية ، ص 35 .

256 — للتوسع ينظر : أحمد محمد المعتوق : اللغة العليا — دراسات نقدية في لغة الشعر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،

ط1، 2006م ، ص ص 25-60 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

-تحديدا- يستوقفنا التصور الذي بلوره هنري ميشونيك في كتابه " نقد الإيقاع " ²⁵⁷؛ حيث أولى أهمية خاصة لمفهوم الخطاب، واعتمده في بنائه لشعرية الإيقاع .

ولا يتحدد مفهوم "الخطاب" لدى "ميشونيك" إلا في علاقته بثلاثة مفاهيم أخرى هي : مفهوم "الإيقاع"، ومفهوم "المعنى" ومفهوم "الذات"، وتعتبر العلاقة التي خلقها بين هذه المفاهيم الثلاثة هي ما يميز تحديده للخطاب؛ الذي اقترن لديه على نحو رئيس بالإيقاع، وهو ما يتضح جليا في قوله: « الخطاب هو الإيقاع، والإيقاع هو الخطاب، فالإيقاع ليس خطابا موازيا أوداخليا أو متخفيا تحت الكلمات وإنما هو خطاب ذاته. الإيقاع هو المجموع النسقي لكل العناصر » ²⁵⁸؛ فهو تنظيم المعنى والذات المحصورة فيه بوصفها تفردا في الخطاب ²⁵⁹. كما يقوم "الخطاب" في شعرية ميشونيك « ضد الفعالية اللغوية لذات داخل المجتمع والتاريخ لهذا يتعين على نظرية الخطابات كما على الشعر أن ينظر إلى الشعر بوصفه خطابا. خصوصية. مفهوم الخطاب هو استراتيجية » ²⁶⁰.

يضيء لنا هذا المفهوم ضبط "القصيدة" وتحديدها، بوصفها خطابا له إيقاعه الخاص وتفرده وله أيضا حركيته البانية لأنماط شعرية متجددة، بتجدد وعي الذات الكاتبة لبناء القصيدة وتحدد تاريخ انخراطها في عملها الإبداعي، مادام «الإيقاع هو حضور الذات في التاريخ» ²⁶¹، وتحين لها ولزمنيتها أيضا ²⁶²؛ من خلال ما يؤسس من «نسقية تتحدد في علاقتها بالخطاب» ²⁶³؛ فالذاتية القصوى «هي التي ينتجها الإيقاع وينظمها، وهي اختلاقية ونسقية بكيفية كلية» ²⁶⁴.

²⁵⁷ - Henri Meschonnic : Critique du Rythme , Editions verdier, Paris, 1982 .

²⁵⁸ - Ibid , p : 216 .

²⁵⁹ - Ibid , p : 217 .

²⁶⁰ - OP . Cit , p : 61

²⁶¹ - Ibid , p : 85 .

²⁶² - Ibid , p : 87 .

²⁶³ - Ibid , p : 87 .

²⁶⁴ - Ibid , p : 86 .

الباب الأول — الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته

وعليه يمكننا القول إن استعمال مفهوم " القصيدة "، بما له من حمولة تاريخية ومرجعية نقدية يتطلب مزيداً من الضبط ، سيأتي تفصيل القول فيه في الفصل الثاني من هذا المهاد النظري حيث ستبرز أكثر المبررات التي اقتضت منا استبداله بمصطلح "الخطاب "

ولعل ما يمكن الركون إليه في ختام هذا الفصل هو التأكيد على أن التجريب ليس حدثاً طارئاً في غياب رؤية فلسفية واضحة لمفهوم الأدب والنقد والمجتمع، بل هو واجهة للتطور الثقافي مبني على المعرفة والإدراك، يبدأ من نظرة خاصة إلى الذات والعالم؛ وهو فعل مُؤكّد لحركية إبداع شعري حدائي طلائعي يُجسد رؤيا استشرافية تتجاوزية مفتوحة على الآتي .

الفصل الثاني :

التجريب وارتدادات الشعر العربي

- 1 - امتدادات التجريب في الشعر العربي .
- 2 - خصائص الخطاب الشعري التجريبي العربي المعاصر وإشكالاته.
 - 1-2- الخصائص .
 - 2-2- الإشكالات .
- 3 - اتجاهات التجريب في الشعر العربي المعاصر .

يسعى هذا الفصل إلى أن يكون متما لما وضع له هذا المهاد النظري من خلال محاولته الإجابة عن جملة التساؤلات التي أثارها الجزء الثاني من صيغة عنوان بحثنا هذا؛ الخاصة بالخطاب الشعري التجريبي، حيث سنتبع تحليلاته في المدونة الشعرية العربية ونحدد خصائصه وصولاً إلى حصر الاتجاهات التي عرفها في شعرنا العربي المعاصر؛ وهي جميعها عتبات نظرية من شأنها تسهيل عملية الولوج إلى عوالم التجريب في الشعر الجزائري .

1 - امتدادات التجريب في الشعر العربي :

تبين لنا من خلال التنظيرات المختلفة للتجريب - التي اشتمل عليها الفصل السابق - أنه حركية إبداع تجاوزية استشرافية؛ وسنحاول في هذا المبحث تأكيد هذا الطرح عبر التبع المرحلي لمسار تطور الممارسة الشعرية العربية - بما يسمح المقام به - في عرض بانورامي يؤصل للتجريب في الشعر العربي .

وما دام التجريب إبداعاً ينجح دائماً إلى طرح البديل التجاوزي الخلاق؛ فإننا ننتقل في بحثنا هذا من قناعة وجوده منذ وجد الشعر ، والعربي منه تحديداً ؛ فهو نزعة متجذرة فيه منذ كان منحنه الغنى والتعدد اللذين رسمت معهما تفاصيل مسار تحولاته من قصيدة العمود إلى البيت إلى القصيدة الكاليفرافية، إلى قصيدة النثر إلى القصيدة المركبة، وإلى غيرها من الأشكال التي تكشف عن التعدد والغنى اللذين يلغيان وجود شكل واحد هو مركز الوجود و أبده²⁶⁵ ، كما تؤكد ملازمة التجريب لفعل الإبداع، بل وتؤكد أيضاً أنه روحه الخلاقة التي تمنحه التجدد والاستمرارية .

بل إنَّ التعدد في الأشكال الشعرية سمة ميّزت الشعر العربي منذ القديم ؛ حيث لم تكن القصيدة العمودية هي الشكل الشعري الوحيد للممارسة الشعرية العربية في العصر الجاهلي ودليلنا في ذلك ما ذكره "الوليد بن المغيرة" « عندما اجتمعت قريش إليه ليجدوا جواباً لهم في أمر القرآن قالوا: نقول شاعر ، قال : ما هو بشاعر . لقد عرفنا الشعر كله، رجزه وهزجه وقريضه ومقبوضه ومبسوطه، فما هو بالشعر. والقصيد والقريض والرجز والهزج والرمْل والمقبوض والمبسوط كلها أنماط وأعاريض وأشكال من الشعر ضاع علينا طريقة استخدامها

265 - ينظر : صلاح بوسريف: رهانات الحداثة - أفق لأشكال محتملة ، ص 30 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التجريب وارتقالات الشعر العربي

فألهزج من الأغاني وفيه ترثم . والرمل من الشعر كل شعر مهزول غير مؤتلف البناء ، أو كل ما ليس من القصيد والرجز»²⁶⁶ .

وهنا نشير إلى إنَّ هذا التعدد والغنى الذي شهده مسار تطور الشعر العربي ينسحب على الشكل الشعري الواحد، وعلى التجربة الشعرية الواحدة أيضا ؛ حيث نقف على الاختلاف والتعدد عبر المسار التطوري للممارسة الشعرية العربية، ومن ذلك مثلا القصيدة العمودية فالقارئ يمكنه التمييز بين كلام الشعراء الجاهلين وكلام الشعراء الإسلاميين، على مداخله العصرين معا، وكذلك الشأن بالنسبة لكلام العباسيين والأندلسيين، وكلام المحدثين من أهل العصر الحديث؛ فما كتبه امرؤ القيس يختلف عما كتبه أبونواس (ت198م) وما كتبه هذا الأخير يختلف عما كتبه "البارودي" (ت1904م) أو "شوقي" (ت1932م) أو "مفدي زكرياء" (ت1977م)، وما هذا الاختلاف والتمايز إلا تأكيد على خضوع الشعر لترعة التجريب الدائم. يؤكد صحة هذا الطرح ما ذهب إليه "عبد اللطيف عبد الحليم" في قوله : «لم تكف أنظمة الشعر العربي عن تحديد خلاياها على أيدي كبار مجريها من الشعراء المبدعين، و كادت كل قصيدة لدى هؤلاء الفحول أن تكون " تجريبا " في ذاتها داخل ديوانهم الشعري يقرأ المرء قصائدهم، واقفا لدى كل قصيدة لدى التجريب الباعث للخلايا الناهضة في جسد النظام الشعري، دون أن تدفعه ضغينة مئوفة لهدم هذا النظام الذي لم يثبت هذا الخلل أو الإخلال حيث هو نظام منبثق من طبيعة هذه اللغة وفنها ، و لا يمكن أن يكون هذا النظام و تلك الطبيعة من العبث »²⁶⁷ ؛ وهو ما دفعه إلى الجزم بأنَّ الشاعر لا يتزل « في بحر "القصيدة" مرتين حيث الماء يجري، والشكل الخليلي بإمكاناته الفارحة غير المحدودة يستنفر كل الطاقات الجودة لتبدع وتجرب، وليس هناك سلطة تمنع هذا التجريب، مادام في موضعه يتحرى النظام والجمال وإلا فمكانه المخزن الضخم المسمى "تاريخ الأدب"، حيث يحتفظ بالعادات القديمة الثمينة والزائفة»²⁶⁸ .

266 - جواد علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، بيروت ، لبنان ، 1972م ، ص 174 - 179 . وينظر أيضا : طراد الكبيسي :

في الشعرية العربية - نحو وعي مفهومي جديد عود إلى الجذور و الأقدم ، دار الأزمّة ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1998م ، ص 19 .

267 - عبد اللطيف عبد الحليم : حديث الشعر ، ص 46 .

268 - المرجع السابق ، ص 68 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التجريب وارتقالات الشعر العربي

وإذا كان الاختلاف الذي أحدثته التجريب في القصيدة العمودية عبر مراحل زمنية متتابعة يحتاج إلى إمعان نظر وتركيز من أجل معرفة قائل القصيدة والمرحلة الزمنية التي تنتمي إليها فإن الخلاف الشكلي لا يحوج إلى كل ذلك؛ فقد جرّب الشعراء « الخروج على النمط القائم فعرفوا الموشح، والموالي، والدوييت، والزجل، وما إلى ذلك من أوجه الخروج، وعاشت الموشحة والزجل عصرهما الذهبي، وظن الناس بعد أن استخلصوا بعض أطرها الموسيقية أن المستقبل لهما وقد زحزحا بالفعل القصيدة عن الصدارة ردحا من الزمن »²⁶⁹ ؛ هذا يعني أن خروج الشعر الحديث عن إطار الوزن الخليلي والعمود الشعري العربي التقليدي له جذور في التراث العربي²⁷⁰.

وفي هذا السياق عمّق " عبد الحميد جيدة " القول حول الرافد التراثي للحدائث الشعرية المعاصرة في كتابه "الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر"²⁷¹، حيث أكد أن تآمر النص الشعري المعاصر هو تآمر مؤسس على مرجعية تراثية طافحة بمختلف أشكال الخروج عن المعروف والمألوف من كلام العرب وعمود شعرهم، ومنها ظاهرة الفواصل المتوافقة أو المتنوعة في القرآن الكريم التي تشبه القافية أو الروي²⁷²، وكذلك " الرجز " الذي يستخدم تفعيلة "مستفعلن" بجوازاتها المتنوعة التي تعطي الكثير من الحرية للشاعر بخاصة، وأن هذا البحر قد يأتي تاما أو مشطورا أو مجزوءا أو منهوكا²⁷³.

ولعل "الموشحة" من أكثر الأشكال الشعرية التجريبية التراثية العربية التي تؤكد ما نرمي إليه في هذا المبحث من جنوح نحو التأصيل للتجريب في المدونة الشعرية العربية؛ ذلك أنّها غيّرت « من التحقيق المكاني على الصفحة الشعرية، بفعل خلخلة المنظور البصري الثابت للقصيدة، بحيث وضعت هيكلها مكانيا يترع إلى التميز أحيانا، إذ كان بعض الشعراء الأندلسيين

269 - المرجع نفسه ، ص ص 48-49 .

270 - ينظر : يوسف حلاوي : المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، حزيران - يوليو 1997 م ، ص 16 .

271 - ينظر : عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، ط 1 ، 1980 م ، ص ص 66-78 .

272 - ينظر : المرجع نفسه ، ص ص 66-67 .

273 - ينظر : المرجع نفسه ، ص ص 79-80 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التجريب وارتخالات الشعر العربي

— وكذا المغاربة في القرنين السادس والسابع الهجريين — ينظمون الشعر على هيئة أشكال الطير والشجر ، وفي دوائر ومثلثات ومربعات في محاولة لإدخال العين كمتلق محايد للقصيدة ²⁷⁴ « وهذه التشكيلات المكانية المستحدثة ضرب من التجريب عرف عندهم بـ "التخيم" و"التفصيل" و"التشجير" ²⁷⁵ ، وقد أدخله النقاد القدماء — وبخاصة المتأخرين منهم — في أبواب البديع.

إضافة إلى كل ذلك شكَّلت " الموشَّحة " ثورة على البناء العروضي للقصيدة العربية؛ حيث تنظم على غير المؤلف من الأعاريض الخليلية أحيانا، كما تتجرد تماما من الوزن الشعري أحيانا أخرى إضافة إلى استعمالها اللغة الدارجة والعجمية في بعض أجزائها واتصالها الوثيق بالموسيقى والغناء ²⁷⁶ ، وتحقق شعريتها من مادة الألفاظ وتركيبها الموسيقي ؛ فأما مادة الألفاظ فإنَّها اختيرت من الينابيع العذبة للغتنا، وأما من حيث التركيب الموسيقي فإنَّها كثيرا ما تتألف من شطور قصيرة مقفاة تجعلها تتدفق بأرق النغمات وأصفاها، ولكن هذا القصر وخاصة في أقطار الأقفال التي تتكرَّر قوافيها يجعل الموشَّحة وكأنَّها بحر من الإيقاعات والأنغام تغرق الأذن في خضمِّه ²⁷⁷ .

وفي هذا السياق أشار " طراد الكبيسي " إلى الخصائص الفنية التي تتميز بها الموشَّحة ؛ حيث حصر أبرزها في النقاط الآتية ²⁷⁸ :

- 1- ارتباط الموشح بالغناء، وخاصة ذاك الذي لا يتقوَّم إلا به .
- 2- الجمل القصار الموقعة والتي تتماثل كثيرا مع السجع الموقَّع أو الرجز، حتى إن لم تكن من وزن الرجز.
- 3- الاهتمام بمادة الألفاظ، ومادة الموسيقى (الإيقاعات) .

274 — حسن لشقر : جماليات اشتغال المكان و إنتاج المعنى في النص الشعري الأدونيسي ، مجلة عمان ، أمانة عمان ، الأردن ، ع 110

2004 م ، ص 52 .

275 — سيأتي تفصيل القول في هذه التشكيلات المكانية أثناء حديثنا عن التشكيل البصري في الفصل الأخير من هذا البحث .

276 — ينظر : مصطفى عوض الكريم : فن الموشح ، دار الثقافة ، بيروت ، 1959 م ، ص 17 .

277 — ينظر : طراد الكبيسي : في الشعرية العربية ، ص 36 .

278 — ينظر : المرجع نفسه ، ص 38 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التهجريب وارتخالات الشعر العربي

4- ولعل خروج الموشح على النظام التقليدي للشعر العربي، منحه تلويها لا يمتلكه إلا النثر المتحرر من القيود الصارمة للقصيدة التقليدية. ذلك أنَّ الموشح بامتلاكه تماثلات نظامية، من حيث: المطلع، القفل، البيت، الخرجة، قد امتلك في الوقت نفسه، حرية تلوين وتنويع الأشكال حيث بلغ عدد الأنواع التي تنتج من اختلاف الأقفال و الأبيات حداً أوصله البعض إلى أكثر من خمس مئة (500) نوع .

5- وتؤكد لنا نشأة الموشح وافتتان الناس به أنَّه فن " شعبي " ، " محلي " جاء نتيجة امتزاج بين الثقافتين العربية والإسبانية؛ فمن حيث العروض، هناك من يرى أنَّه بدأ مقطعيًا، أي مقسما على عدد متعارف من المقاطع مثل بواكير الشعر الإسباني التي وصلت إلينا، لا سيما الموشحات الأندلسية الأصلية القديمة؛ حيث أن أوزانها يمكن أن تضبط بالتقسيم المقطعي مثل الشعر الأوروبي لا على أسباب وأوتاد كما تقتضي بذلك قواعد العروض العربي . أما الخرجة أو مركز الموشحة التي يراها الباحثون (وجه الابتكار) فإنَّ " الكبيسي " يرى أنَّها تمثل أفضل تمثيل طابع المجتمع الأندلسي الذي كان خليطا مولدا من العناصر العربية والإسبانية القديمة²⁷⁹ .

وفي الأخير خلص الباحث إلى الإقرار بأنَّ « تصنيف الموشح على أنَّه شعر، رغم مغاييرته المفهوم التقليدي للشعر، بخروجه على البنيتين : الإيقاعية والمكانية التقليديتين للنموذج الشعري التقليدي يعود إلى مفهوم الشعر أو القول الشعري على أساس الخصائص التركيبية اللغوية واللحنية (النغمية) التي هي من أقدم الخصائص المعطاة للشعر»²⁸⁰ ، وهو تصنيف يؤكد قناعة انفتاح الشعر على المتعدد من الأشكال التي تجسد خضوعه التام لزرعة التهجير.

ومن بين تلك الأشكال التجريبية التراثية التي اخترق بها الشعر العربي سلطة القصيدة العمودية ذات البناء الشكلي والعروضي الثابتين نجد " البند " الذي وصف بأنَّه « لون من ألوان الأدب العربي، وضرب من ضروبه . وجد نتيجة خروج على عمود الشعر التقليدي. فهو ليس بالموزون المقفى فيعدُّ من باب الشعر العربي المعروف، ولا هو بالذي انتزعت عنه هاتان الصفتان: الوزن والقافية . فيكون من قبيل النثر وبابه. هو إذن الحلقة الوسطى بين النظم والنثر

279 - ينظر : المرجع السابق ، ص 38 .

280 - المرجع نفسه ، ص 39 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التجريب وارتقالات الشعر العربي

اقتضته سرعة التطور وأوجده عامل الزمن، كما أوجد الموشح والرباعيات وأخيرا الشعر الحر وما شاكلة»²⁸¹، وقد عرف في شعرنا العربي خلال القرون الحادي والثاني والثالث عشر هجرية (11، 12، 13هـ) على أنه أغرب وأطرف محالة انقلاب على السنن الشعرية العربية²⁸².

أقرّت "نازك الملائكة" في تنظيرها لهذا الشكل الشعري بأنه من الشعر الحر تنوع أطوال أشطره ويستند وزنه إلى بحر الهزج (م فاعي لن) مكررة تباعا حتى آخره ودائرته هي المحتلب²⁸³ في حين استند كثير من الدارسين إلى الطريقة التي كتب بها شعراء البند بنودهم، والتي تخرج عن الطريقة النظامية المعروفة في سائر أنواع الشعر الأخرى، الرجز، القصيد، الموشح...، في القول بأنه نوع من السجع «الذي بنيت جملة على التوقيع وقسمت إلى أجزاء قصيرة من العرض تتنظم أوزانا مختلفة فتكسبها شبها من الشعر وهي ليست منه»²⁸⁴.

أشار "طراد الكيسي" إلى هذا الاختلاف الذي طبع وجود البند في تراثنا الشعري مبديا موقفا فيه الكثير من الدقة والنضج يتضح في قوله: «الأحرى بالباحث، فيما نرى، حين البحث عن جذوره وبنائه الشكلي والموسيقي، ألا يُقارَنَ بالنموذج المتأخر من الشعر. كالشعر الحر أو المنشور، وإن شاكلة، بل بما هو أقدم منه في التراث العربي: في النموذج الأقدم من (النثر الموزون السجع الممثل للشعر والنثر معا) أو النموذج الأحدث: النثر المسجوع الذي "ضُبطت خصائصه الفنية" مضافا إليه الوزن»²⁸⁵، فيبقى "البند" بذلك شكلا تجريبيا تراثيا يمثل مرحلة بعينها في مسار تطور الممارسة الشعرية العربية.

ومع إقرارنا بهذه الروافد التجريبية التراثية المختلفة التي شكّلت الحجة الدامغة على مشروعية "التجريب" وعمق ارتباطه بالشعر العربي، وإشاداتنا بدورها الفاعل في دفع مساره التحوّلي نحو الجديد المختلف على الدوام؛ فإننا لا ننكر أو نستبعد الدور الفاعل والأساسي للمؤثر الأجنبي في إحداث التغيير الجذري الكبير الذي عرفته القصيدة العربية المعاصرة، ونحن

281 - المرجع السابق، ص 40 .

282 - ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

283 - ينظر : نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط 14 ، يونيو 2007 م ، ص 195 .

284 - المرجع السابق ، ص 41 .

285 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التمريب وارتخالات الشعر العربي

بهذا تؤيد ما ذهب إليه " يوسف حلاوي " في كتابه " المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر " بقوله: « نعتقد أنَّ المؤثر الأجنبي كان العامل الحاسم في إخراج القصيدة العربية من إطارها التقليدي القديم بدليل أن كل محاولات الخروج السابقة لم تستطع تحويل مسار الشعر العربي ووضعه في مدار جديد ، بل بقي بخطه العام ضمن الإطار الخليلي والمفهوم التقليدي »²⁸⁶ غير أنَّ الإقرار بفاعلية العامل الأجنبي ودوره في وصول الممارسة الشعرية المعاصرة إلى ما هي عليه لم يمنعه من الاستدراك موضحا بقوله: « لكن النموذج الأجنبي لم يكن ليستطيع القيام بهذا الدور لولا أنه وجد أرضا خصبة لاحتضانه، وقد تأتي ذلك من حالة الانهيار العام والانحطاط الحضاري السائدين في واقعنا العربي، و تزامن هذا مع وصول الشعر العربي بإطاره القديم إلى الحائط المسدود معلنا بذلك إفلاسه وعجزه واستنفاد طاقاته»²⁸⁷.

فقد شهد العصر الحديث تطورا جذريا في مفهوم الشعر عدّلت به خريطة الحدود التقليدية بينه وبين أنواع الخطابات الأدبية الأخرى، حيث ظهرت على الساحة الشعرية العربية أشكال تجريبية متعددة فرضت على الشعراء و النقاد والقراء، جميعا، ضرورة إعادة النظر في مفهوم الشعر، وقد لخص "الكبيسي" جملة تلك التطورات في النقاط الآتية²⁸⁸:

- 1- لم يعد تعريف الشعر بالوزن والقافية، كافيا لوحده .
- 2- لم يعد تمييز الشعر باستخدام الأدوات النغمية و البلاغية التقليدية كالمجاز والاستعارة والصور والتمثيل خاصا به وحده .
- 3- ثمَّ نشوء أنماط أو أبنية نصّية جديدة تُعرّف بالشعرية، بينما كانت توصف سابقا بالنثرية : قصيدة النثر. الشعر المشور . النثر الشعري . الشعر الطلق . النثر المركّز .. وكلّها تسميات رغم تباينها الظاهر تلتقي عند خصائص مشتركة أبرزها : استبدال الإيقاع بالوزن، وتحميل النص الكثير من خصائص الوظيفة الشعرية .

286 - يوسف حلاوي :المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر ، ص 20 .

287 - المرجع نفسه ، ص 20 .

288 - ينظر : طراد الكبيسي : الشعرية العربية ، ص 42 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التجريب وارتخالات الشعر العربي

جملة هذه التغيرات ستوضح أكثر من خلال عرضنا لخصائص الخطاب الشعري التجريبي العربي المعاصر وإشكالاته، وتبعنا لمختلف الاتجاهات التي سلكها التجريب فيه؛ وهو موضوع اشتغالنا في المبحثين اللاحقين من هذا الفصل .

ولعل ما يمكن الركون إليه في هذه لمسألة تحديدًا هو الإقرار بأنَّ التجريب فعل متأصل في الإبداع الشعري العربي مند كان، وقد أثمر هذا الفعل مسارًا شعريًا حافلاً بنصوص راهنت على الاختلاف، فصنعت التميّز الذي تجسد في أرقى صوره عبر حلقات متواصلة مند نص الصعلكة ونص الخمرة، والموشح، والبند، والشعر المرسل، والشعر المنشور، ونص التفعيلة وغيرها، ولا يزال هذا المسار مفتوحًا على الجديد الذي ترسم ملامحه التجارب الشعرية العربية المعاصرة .

2 - خصائص الخطاب الشعري التجريبي العربي المعاصر وإشكالاته :

2-1- الخصائص :

خلصنا في الفصل السابق إلى أنَّ " التجريب " فعل إبداعي مؤسس على رؤيا تسعى إلى طرح البديل التجاوزي الخلاق؛ هذا الفعل الذي تأكدت صلته العميقة بالحدثاة بكل مقوماتها وكل معطياتها - خاصة على صعيد الممارسة الشعرية العربية المعاصرة وعلى صعيد التنظير النقدي لها - يقوم على أسس تخصّه وتميّزه عن غيره من الأفعال الصادرة عن الذات الإنسانية المبدعة في محاولتها فهم عالمها الخارجي وتواصلها معه .

حصر " عبد الكريم بالرشيد " أسس الفعل التجريبي في أربعة هي : الجرأة والحرية والخروج والعنف²⁸⁹ فالجرأة مطلب ضروري وحيوي، وذلك لأنَّ من يجرب لا بد أن يصطدم بلائحة طويلة وعريضة من الممنوعات والمحظورات والمحرمات؛ وبذلك، كان التجريب - في معناه الحقيقي - في حاجة ماسة إلى أن يكون صداميًا، لأنَّ الأمر يتعلق بكتابة ما لم يكتب وبتقديم ما لم يقدم، وبالدخول في الفضاءات البكر الجديدة والمتجددة²⁹⁰ .

289 - ينظر : عبد الكريم بالرشيد : المسرح و التجريب و المأثور الشعبي ، مجلة فصول ، ص ص 18- 20 .

290 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 18 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التجريب وارتخالات الشعر العربي

هذه الجرأة تتطلب قدرا كبيرا من الحرية لتحقيقها، وهذا يعني أنَّهما متلازمان؛ حيث تقوم الحرية أساسا على فعل الاختراق، وعلى محاولة النفاذ إلى الجانب الآخر، فالواقع المادي له حدود ثابتة والمطلوب من الإبداع أن يخترق كل الحدود الكائنة والممكنة، وأن يصل بالعين إلى حدود اللامعروف واللامألوف²⁹¹، وفي هذا السياق يؤكد " بالرشيد " أنَّ « التجريب الحق هو محاولة جادة وجديدة للخروج من المملوكية إلى الحرية، من الجبر إلى الاختيار، ومن الواحد الأوحاد إلى المتعدد، ومن الكائن إلى الممكن، ومن المغلق إلى المنفتح »²⁹².

إنَّ التجريب في أحد معانيه هو محاولة مسابقة الزمن²⁹³، فهو خروج عن الوعي العام المألوف، الأمر الذي جعل المجربين والمجددين عرضة للشك والعداء والإقصاء؛ ولذلك يمكن القول- مع " بالرشيد " - إنَّ المجربين هم " الخوارج " ²⁹⁴.

أما العنف الذي يمارسه التجريب فقد حصره " بالرشيد " في مستويين - يخصان المسرح على وجه التحديد - هما²⁹⁵:

أ - عنف الخيال : ويتجلى « في إطار صور جديدة وغريبة ومدهشة و مثيرة؛ صور تتحدى الواقع، وتتحدى الطبيعة ، وتعيد تركيب الوجود والموجودات بشكل آخر مختلف . هذه الصور هي بالأساس مشاهدات ما ورائية، يؤسسها الخيال، ويغذيها بغذاء الحلم والوهم والحكايات والأساطير المختلفة »²⁹⁶.

ب - عنف الموقف : « لأن الرؤية المغايرة لا يمكن أن تعطي إلا موقفا مغايرا، كما أن المعرفة العتيقة البالية والمستهلكة لا يمكن أن تعطي غير مواقف عتيقة وبالية و كربونية أيضا، فإن مواقف التجريب هي بالأساس مواقف وجودية واجتماعية وسياسية قوية مواقف تكون

291 - ينظر : المرجع السابق، ص 18.

292 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

293 - ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

294 - ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

295 - ينظر : المرجع نفسه ، ص ص 19-20 .

296 - المرجع نفسه ، ص 20 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التجريب وارتخالات الشعر العربي

دائماً في مستوى المُفكر فيه نفسه، وفي مستوى المتخيّل وفي مستوى استقلاليته وحرّيته وجرأته وخروجه عن ثقافة الاستهلاك»²⁹⁷.

هذه الأسس - كما يبدو - تميّز كل فعل تجريبي في مختلف مجالات النشاط الإنساني، والمسرح منها خاصة، لذلك سنحاول الوقوف على خصائص الخطاب الشعري التجريبي وأسس استناداً إلى ما جادت به نظريات الشعراء/ النقاد حول الموضوع، وبدايةً يستوقفنا الطرح النقدي الأدونيسي الذي أكد فيه أن التجريبية تتضمن المبادئ الآتية²⁹⁸ :

- عدم الانسجام مع طرق التعبير المستقرة .

- رفض القوالب والأنماط الجاهزة في التعامل مع الإبداع .

- ابتكار طرق جديدة في الإبداع .

- التأكيد على النزعة الذاتية والخصوصية المتفردة .

- رؤية الواقع من خلال الطابع الإبداعي الحركي غير المتوقف عند نماذج معينة بل الساعي إلى استحداث الإبداعي وليس الاتباعي .

وقد بلغ حماس أدونيس للتجريب حدّ القول بأنّ الشعر التجريبي هو وحده الشعر الجديد²⁹⁹ ولم يكتف بذلك بل حدد أيضاً الخصائص التي تميّزه؛ حيث حصرها في النقاط الآتية³⁰⁰ :

1- الشعر التجريبي ليس متابعة ولا انسجاماً ولا ائتلافاً، وإنما هو على العكس، اختلاف.

2- هو بحث مستمر عن نظام آخر للكتابة الشعرية .

3- هو تحرك دائم في أفق الإبداع : لا منهجية مسبقة، بل مفاجآت مستمرة .

4- الشعر التجريبي ليس تراكماً، كما هي الحال في المجالات الاقتصادية والاجتماعية، بل بداية دائمة؛ فقيم الإبداع الشعري ليست تراكمية، بل انبثاقية .

5- الشعر التجريبي تحرك دائم في أفق إنساني ثوري، من أجل عالم أفضل وحياة إنسانية أرقى.

297 - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

298 - ينظر : أدونيس : زمن الشعر ، ص 287-288 .

299 - ينظر : المرجع نفسه، ص 289 .

300 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التمريب وارتخالات الشعر العربي

يؤكد هذا الطرح ما خلصنا إليه في الفصل السابق؛ حيث يبرز البعد الإيجابي للتمريب القائم على مطلب التجاوز الخلاق الذي يضمن للذات المبدعة تجددتها، وللتجربة الإبداعية تطورها واستمرارية عطائها عبر تجارب إبداعية جديدة أكثر عمقا و تميزاً؛ فيكون النص الشعري التجريبي بذلك هو المختلف الإبداعي بامتياز المحسّد للإضافة النوعية في مسار تطور تجربة شعرية بعينها، بل وفي مسار تطور الممارسة الشعرية على الإطلاق؛ لأنه تحرك دائم ضدّ الحادثة³⁰¹، وسعي مستمر إلى الكشف عن عالم يظل أبداً في حاجة إلى الكشف³⁰².

ويستوقفنا، في السياق نفسه، ما ذهب إليه "الطاهر الهمامي" في تأكيده على أنّ الشعر التجريبي هو شعر القطيعة المرتبط بحركة "الطليعة"، وقد تجسّدت هذه القطيعة في مستويات العدول (écart) التي حصرها — الباحث استناداً لتبعه "شعر الطليعة" وحركة "غير العمودي والحر" في تونس — في أربعة مستويات؛ هي³⁰³:

- 1 - عدول على مستوى النظام الإيقاعي؛ حيث «هجر» التجريبيون "عروض الخليل بمختلف تطبيقاته (عمودي، موشح، حر...) وراحوا يستنبطون أو يزعمون استنباط الشكل الإيقاعي الأشكل بدهرهم والملائم لكل قصيدة على حدة»³⁰⁴.
- 2 - عدول على مستوى التشكيل البصري؛ حيث أحكم رواد الشعر التجريبي «استغلال مساحة الصفحة وإدارة الكر والفر بين سوادها وبياضها وتحسس الدور العائد إلى المكتوب والمرئي في ضخّ الدلالة وإغناء الموسيقى»³⁰⁵.
- 3 - عدول على مستوى الموضوع؛ فقد أثارت موضوعات الشعر التجريبي حفيظة الذائقة الشعرية وانزعاجها؛ فكثيراً ما «حفل بالمغمور والمهمّل والمنسي والمثروك والمحذور والمرذول والملتبس، وهو جانب التفاصيل الصغيرة واللحظات القصيرة من واقع الحياة، وعليه خرق العادة التي جرت بقصر الشعر على "النبيل" و"السامي" و"النقي"

301 - ينظر : المرجع السابق ، ص 11 .

302 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 10 .

303 - ينظر : الطاهر الهمامي : حفيف الكتابة فحيح القراءة ، ص ص 15-18 .

304 - المرجع نفسه ، ص 16 .

305 - المرجع نفسه ، ص 17 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التجريب وارتخالات الشعر العربي

و"المعقول" في المنظور الكلاسيكي ثم الرومنسي الذي ظل ثابتا ولم يغير منه الشعر الحر شيئا كثيرا»³⁰⁶.

وقد أزعج الذائقة السائدة — حسب "الهمامي" — «أن يجد الهامشيون وكلامهم مكانا لهم داخل الشعر وأن يحفل شعراؤه بضجيج الحياة اليومية ومشكلات الناس العاديين وأحاسيسهم وهمومهم»³⁰⁷.

إنَّ "الهمامي" بهذا الطرح قد أثار قضية على جانب كبير من الأهمية ؛ تتمثل في مقروئية هذا النص وتفاعله مع المتلقي العربي، الذي شبَّ على مبادئ ثابتة في تلقي الشعر وقراءته لا تعترف بهذا العدول و لا تقبله البتة؛ وهي إشكالية لازمت الخطاب الشعري التجريبي منذ ظهوره سيأتي تفصيل الحديث فيها في موضع لاحق من هذا الفصل .

4 - عدول على مستوى جنس الكتابة واصطلاحاتها؛ فالشعر التجريبي نمط جديد في الكتابة يختلف عما كان قائما ومألوفاً، ومن ثمة أثرت قضية تسمية هذا الشعر والاصطلاح عليه، حيث «وُضعت دوال الجهاز القائم موضع المراجعة ونودي بالتخلي عنها واعتماد بدائل من صلب الكتابة الجديدة، فرفض مصطلح القصيدة ومصطلح الأدب، بل ومصطلح الشعر دون أن يقع الاستقرار على اصطلاح بديل . فقد استعمل حيناً مصطلح "إنتاج" ثم حيناً آخر "خلق" ثم "كتابة" وحيناً "نص"، وكان أحد مبررات هذا الاستبدال، إن لم يكن أهمها، القول بزوال الحدود والفواصل بين أجناس الأدب والفن وتحقيق جنس عابر لها جميعاً عبر كتابة جامعة أو فن شامل»³⁰⁸.

يسترسل "الهمامي" في تتبع هذه القضية ؛ حيث يقول : «في مرحلة لاحقة من تطور وعي التجريب وتحسس معجمه الاصطلاحي كان الجنوح إلى تكريس مفهوم "النص" و"الكتابة" و"الخلق" و"الإنشاء" و"الإنتاج" بديلاً عن القسمة التقليدية بين قص وشعر ونقد وتنظير. لكنه بحث ظل كالبحت المتدهور على النحو الذي بلوره غولدمان وهو يعالج البطل الإشكالي فقد انسحبت اللافتات والشعارات التي رافقت التجريب في عنفوان دعوته ودعايته، وبقي النص بما

306 - المرجع السابق ، ص ص 17-18 .

307 - المرجع نفسه، ص 18.

308 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التجريب وارتخالات الشعر العربي

حمل من مظاهر مغايرة وعدول جسدت سعي التجريب في بعده الباحث القلق المسائل بعد زوال سلطة المثال والمنوال «³⁰⁹ .

وإذ أقرّ "الهامامي" بفشل هذه الدعوات في إلغاء التقسيم التقليدي المعروف ، لأنّ الشعر بقي شعرا، والنثر نثرا، وكذلك التنظير و النقد³¹⁰ ؛ فقد أقرّ، أيضا، بفشل اللافتات أو الخطابات التنظيرية الموازية للشعر التجريبي نتيجة ضعفها وعدم قدرتها على مجارات جموح النص الشعري التجريبي، إضافة إلى تراجعها وانحسارها في خانة كشفت ضعفها أمام السيورة التحويلية للنص الشعري التي لا تؤمن إلا بالتجاوز النابذ للتكرار أو التراجع³¹¹ .

هذا الحكم الذي خص به "الهامامي" شعر الطليعة في تونس يمكن تعميمه على الشعر الحدائي العربي المعاصر بوجه عام؛ حيث إنّ المفارقة الرهيبة بين التنظير النقدي والممارسة الإبداعية إشكالية لازمت الخطاب الشعري التجريبي العربي المعاصر عموما، والجزائري منه على وجه التحديد ؛ كما سنبين في مبحث لاحق .

وفي هذا السياق نسجل باعتزاز خصوصية الطرح الذي قدمه " أحمد يوسف " في دراسته للنص الشعري التجريبي الجزائري؛ حيث وسمه بـ : "النص المختلف " ووضّح أبعاده وخصائصه الجمالية في قوله: « إنّ النص الشعري المختلف الذي يحدوه البحث عن جمالية ما بعد الحداثة ليس في صيغتها الغريبة، ولكن ما يتعلق بنبذ الائتلاف الذي يندرج في منطق الاجترار وتكرير الأنموذج الجاهز وترديد النمط الفني السائد فهو أسمى من أن تحجّمه المدارس والمذاهب والنظريات، وأكبر من أن تحتزله ثنائية الثابت والمتحول »³¹² .

كما حدّد مفهوم "الاختلاف" الذي يميّز هذا النص في قوله: «إنّ المختلف لا يحمل هنا القيمة الفنية المطلقة فهو صفة لتجربة شعرية ما تزال في طور النشوء والنضوج . ولكن الاختلاف يراد له أن يكون حاملا لغياب الهوية وضياح الجينالوجية ليسم النص الشعري في

309 - المرجع السابق ، ص 37 .

310 - ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

311 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 40 .

312 - أحمد يوسف : يتم النص ، ص 263 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التمزيب وارتخالات الشعر العربي

الجزائر بميسم اليتم»³¹³ ، وهذا يعني أن الاختلاف يولد القطيعة مع الماضي، فيلغي النموذج ويعلن التمرد على سلطته الأبوية متمسكا ببيتمه وبالتالي تميّزه واختلافه .

يلاحظ الباحث المتبع لدراسة " أحمد يوسف " - سالفه الذكر - أنه قد نوع في تسمية هذا النص وفي وصفه أيضا؛ فهو النص "المختلف" تارة ونص " اليتم " تارة أخرى، وهو في أخرى "النص المستحيل"، لكن هذا التعدد في التسمية لا يلغي توحد الخصائص الفنية حيث «يبدأ النص المستحيل من تفكيك اللغة الموروثة وتشيد لغة جديدة تحمل صفات الوجود المتجدد»³¹⁴ ؛ وفي هذا يؤكد الباحث أن « اللغة التي لا تستطيع تقديم كينونة مغايرة لا تستحق الانضواء في مشروع البحث عن النص المستحيل الذي ليس بالضرورة أن يتسم بالكمال والنضوج وإنما هو حيز رحب للتعدد والاختلاف وفضاء فسيح للمكونات غير المتجانسة والتوترات الحادة والتناقضات العميقة التي تشكّل في النهاية جوهر إيقاعه وأناقة تشكيله الصوتي وانسيابية غنائيه وطريقة تأثيث بيته وبناء صوره »³¹⁵ .

إن النص الشعري التجريبي أو " نص اليتم " أو " النص المستحيل " - حسب الباحث - مولع بالمغلق وبالانخراط في المجهول والتيه في سراديب اللامعنى ، كما أن له جمالية خاصة وشعرية متميزة تبدو ملامحها « في بنية اللغة الشعرية، واستعارة إلغاء الجسد والحرص على التخلص من ظل الأبوة، والبقاء تحت شمس اليتم الحارقة والاستغراق في الذات واستخدام الإيقاع الخفيف والتفاوت بين بساطة اللغة الشعرية وإيغالها في الغموض والإبهام على حد سواء»³¹⁶ .

ونشير هنا إلى أن في صفة " اليتم " التي التصقت بهذا النص، والتي برر بها الباحث غياب الجينالوجية³¹⁷ المتعلقة به ؛ تعميق لأزمة التواصل في الشعر الحداثي عموما، والجزائري منه

³¹³ - المرجع السابق ، ص 87 .

³¹⁴ - المرجع نفسه ، ص ص 263- 264 .

³¹⁵ - المرجع نفسه ، ص 264 .

³¹⁶ - المرجع نفسه ، ص 269 .

³¹⁷ - وتعني الأصل ؛ وقد وظفها الباحث هذه الدلالة المشحونة بفيض فلسفي مأخوذ عن تصور "نيتشه" لأصل القيم ، كما قدمها " جيل دولوز" في مقارنته لفلسفة نيتشه بمعنى قيمة الأصل وأصل القيم ، وتعادي القيم التي تلبس لبوس المطلق والنسي أو النفعي ؛ إنها العنصر =

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التجريب وارتخالات الشعر العربي

تحديدا. هذه الأزمة التي امتدت معه إلى المتلقي؛ « فالضياح الذي يشكو منه هذا النص الشعري ليس وقفا على غياب الجينالوجية وحدها، ولكن يتعلق الأمر أيضا بغياب المتلقي الذي يحتضن يتمه وتيهه. ولعل النص ذاته بخرقه للمعايير الأسلوبية المألوفة، وانزياحاته المكثفة، وإيغاله في الرمز وتويع الإيقاع وتطعيم القصيدة بحس درامي عميق، وبالتهجين النصي؛ حيث خلق فجوات عميقة بين النص والمتلقي الذي لا يملك الخلفيات المعرفية والمؤهلات النقدية لفهم رسالته بله القيام بإعادة بنائه وإنتاج معناه»³¹⁸.

هذا الطرح إذ يؤكد ما ذهب إليه "الهمامي"، في موضع سابق، حول مقروئية النص الشعري التجريبي العربي المعاصر وإشكالية تلقيه؛ فإنه يكشف عمق هذه الإشكالية بالنسبة للنص الشعري التجريبي الجزائري الذي تلازمه إشكالات أخرى غيرها؛ وهي مسألة ستعرف طريقها إلى التوضيح والتفصيل في سياق لاحق من هذا البحث.

يفضي بنا تأمل المواقف التنظيرية والآراء النقدية - سابقة الذكر - إلى القول إن الشعر التجريبي يستمد أبرز علاماته الدالة على حدوثه من مجمل تلك الخصوصيات، التي تضيء عليه مياسم الكتابة المغايرة للسائد الشعري والمتميزة عنه، بحكم ما يتوفر عليه هذا الشعر من عناصر الإضافة النوعية التي تتفاوت من شاعر إلى آخر، إلا أنها تبقى دليلا معبرا على "الكتابة المضادة" التي لا تتردد في مواجهة الآخر/ المتعدد الوجوه بعد أن تحررت في التفكير والتخييل واللغة، مجسدة بذلك جواب التجاوز على سؤال الإبداع واختيار المغامرة بديلا.

هذه المغامرة لا تلبث أن تثمر تشكيلا فنيا متجددا في بنياته اللغوية وظواهره الفنية ومحمولاته المعرفية وطرقه المبتدعة في توظيف هذه الظواهر، كالرمز والأسطورة والمكان والزمان والخيال والإيقاع، مستحدثا بذلك لغة خاصة ذات مستويات متعددة مستوحاة من الواقع ودالة على العمق النفسي والفكري، متجاوزة لغة العادة والتواصل المنطقي في إيقاع غير ثابت ولا مستقرّ على نمط معيّن ومحدّد سلفا؛ إيقاع لا يصنعه الإنشاد ولا الصوت ولا القراءة وحدها بل تتجمّع كل هذه العناصر في البلاغة البصرية وتتفاعل مع النص الشعري المكتوب بكل ما

= التفاضلي للقيم الذي تنبع منه قيمتها بالذات. للتوسع ينظر: أحمد يوسف: المرجع السابق، ص 14. وينظر أيضا: جيل دولوز: نيتشه والفلسفة، تر: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993م، ص07.

318 - أحمد يوسف: المرجع السابق، ص 289.

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التجريب وارتخالات الشعر العربي

يتصل به من حجم الديوان وشكله وحجم خطّه وصيغة كتابته وعنوانه والتقديم الخاص به إلى غير ذلك من الأشكال التي ينسخها الشاعر بوعي مقصود على بياض الصفحة³¹⁹ .

ولعل في هذا ما يدفعنا إلى الإقرار بأنّ التجريب في الخطاب الشعري يشمل مختلف جوانب بنائه من لغة وصور شعرية وإيقاع وكيان مادي على صفحة الكتابة؛ على اعتبار أنّه جسد يفرض تميّز حضوره وانتشاره على بياضها، كما يشمل أيضا الموضوعات المجسدة لرؤيا شعرية لا تراهن إلاّ على المختلف الإبداعي ولا ترضى إلاّ بالتجاوز الذي يضمن لهذا الخطاب تميّزه عن باقي الخطابات الأخرى، وقد كان لهذا التميّز أن ولّد جملة من الإشكالات التي لازمت وجوده - تشمل تسميته وتلقيه والتنظير له - سنأتي على تفصيل القول فيها في الموضع اللاحق من هذا الفصل .

2-2- الإشكالات :

طرح المنجز الشعري التجريبي العربي المعاصر - بما تميّز به من خصائص فنية وحولة معرفية جسدت المختلف الإبداعي بامتياز - على الساحة النقدية المواكبة له جملة من الإشكالات لازمته وطبعته بل واندجحت بخصائصه حتى أضحت جزءا مكملا لها.

وقد ألهمتنا القراءة المتبعة لتحولات الممارسة الشعرية العربية المعاصرة، والجزائرية منها تحديدا حصر جملة من الإشكالات لازمت الخطاب الشعري التجريبي، نكتفي في هذا المقام بعرض إشكاليتين تميزان المنجز الشعري التجريبي العربي بوجه عام، على أن نبث القول في غيرها عند مقارنة المدونة الشعرية موضوع الدراسة في سياق لاحق من هذا البحث؛ هما: إشكالية تسمية هذا المنجز المتملص من كل الأعراف والنظم الشعرية السابقة والرافض لسلطة " القصيدة " وإشكالية تلقيه؛ حيث نجد أنفسنا وجها لوجه أمام الثنائية الجدلية (القصيدة / ما بعد القصيدة) المجسدة لسيرونة الممارسة الشعرية العربية المعاصرة التي تفرض على القارئ تجاوز العرف القرائي والتزام طرائق جديدة في مقاربتها وكشف جمالياتها .

319 - ينظر : عبد القادر عبو : فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة - بحث في آليات تلقي الشعر التراثي ، إتحاد الكتاب العرب

دمشق ، ط 1 ، 2007 م ، ص 18 .

2-2-1 - إشكالية التسمية :

ظل الوعي الشعري العربي ، إلى وقت غير بعيد ، خاضعا لسلطة "القصيدة" معتبرا إيّاها التجسيد العملي الوحيد لمفهوم الشعر ووسيلة الاتصال الوحيدة الممكنة بـ "الأصل" أو "المرجع" الذي يتم به تأصيل الأصول، وتثبيتها في النحو والبلاغة، وفي مختلف علوم اللغة وكذلك حل ما أشكل من معاني القرآن وصوره³²⁰ .

لكن الباحث / القارئ للمدونة الشعرية العربية المعاصرة يقف على سيل من الأشكال الشعرية خرجت بالشعر من مرحلة " القصيدة " إلى مرحلة جديدة ترسم آفاق " ما بعد القصيدة " حيث الانفتاح على إمكانات شعرية غير مألوّفة، مختلفة ومتنوعة ، أصبح مفهوم " القصيدة " -بمراجعته التاريخية وأطره التقليدية الثابتة- قاصرا عن استيعابها واحتواء جميع تحولاتها .

وأمام هذا القصور الحاد طرحت على الساحة النقدية العربية المعاصرة إشكالية " تسمية"³²¹ هذا المنجز الجديد والاصطلاح عليه على اعتبار أنها أهم تبعات الولادة وأول ما يواجه "المولود" أو "المنجز" التجريبي المتمرد على سلطة النظم الشعرية التقليدية وأعرافها المتأصلة في أعماق الوعي الشعري العربي .

320 - ينظر : صلاح بوسريف : الكتابي و الشفاهي في الشعر العربي المعاصر ، دار الحرف للنشر و التوزيع ، القنيطرة ، المغرب ، 2007 م ص 13 .

321 - في أثناء عرض هذه الإشكالية ومناقشة أبعادها ستبرز بعض الأسباب الموضوعية التي دفعتنا إلى تعديل صيغة عنوان هذه الأطروحة من "التجريب في القصيدة الجزائرية المعاصرة - دراسة في المنجز النصي" إلى صيغته الحالية " التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر " وفي هذا السياق لا ننكر أن البداية كانت مضطربة تتنازعها ضغوط المفاهيم والمصطلحات الآتية : " القصيدة " ، " النص " و " الخطاب ". غير أنّ القراءة التأمّلة ألهمتنا تبني مصطلح "الخطاب الشعري" بدلا من "القصيدة" على اعتبار أننا سنتجاوز ، كما سيتضح لاحقا ، مرحلة "القصيدة" إلى تتبع الأشكال التجريبية التي جاءت بعدها ورسمت آفاق "ما بعد القصيدة" في الممارسة الشعرية الجزائرية المعاصرة و مقارنة جماليتها بحثا عن الخصوصية الجزائرية أو ملامح التميّز فيها فقد لمسنا استجابة المدونة الشعرية -موضوع الدراسة لهذه التحولات من خلال تجارب شعرية استطاعت ، على قلتها ، أن تتخطى حدود "القصيدة" لترسم مسارا شعريا جديدا في أرض "الكتابة" الشعرية الجزائرية المعاصرة ، فكان الجنوح إلى تبني صيغة قادرة على استيعاب هذا التنوع وهو ما سيكفل لنا تتبع مسار التجريب في الشعر الجزائري المعاصر ورصد جماليات ارتخاله من مرحلة " القصيدة " إلى " ما بعدها " ، كما سيتضح تباعا عبر الفصول اللاحقة .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التمريب وارتخالات الشعر العربي

وقبل تأكيد قصور مصطلح " القصيدة " عن استيعاب هذا المنجز الشعري التحريبي العربي المعاصر - والجزائري منه تحديداً - يجدر بنا تفكيك الحمولة المعرفية للمصطلح في الموروث النقدي العربي ورسم حدود تداوله الاصطلاحي.

أورد " الحسن بن رشيق " (ت 456هـ) في " باب القطع و الطول " من كتابه " العمدة"³²² إيضاحاً للمعايير التي بموجبها تطلق تسمية " القصيدة " على الشعر؛ حين قال : « وقيل إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة...ومن الناس من لا يعدُّ القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو بيت واحد...ويستحسنون أن تكون القصيدة وتراً، وأن يتجاوز بها العقد أو توقف دونه كل ذلك ليدلوا على قلة الكلفة ، وإلقاء البال بالشعر »³²³.

وقد تصدى الباحث " فؤاد ترزي " لهذه المسألة في بحث له موسوم بـ: «ما القصيدة ؟ وهل توصل العرب إلى تحديد ثابت واضح المعالم لها »³²⁴؛ بشمولية ودقة أسكتت فينا رغبة البحث مجدداً عن أبعاد تسمية " القصيدة " في النقد العربي القديم ؛ حيث استعرض الباحث أولاً ما جاء في " لسان العرب " لابن منظور حول كلمة "القصيدة" و "القصيد" و "التقصيد" وغيرها مما ورد في مادة (ق ص د)، ليستخلص أن هنالك أربع صفات تتنازعها التسمية؛ وهي: القصد والتجويد والشطّر والإطالة، ثم ناقش إمكانيات الأخذ بهذه الصفات كأصول للتسمية مرجحاً "الشطّر" دون غيره، وهذا في قوله³²⁵:

أ - أما اتخاذ الاعتماد والقصد كأصل للتسمية فبعيد إذا - حسب رأي الباحث - عن أي أثر أدبي لا يقصد إليه ولا يعتمد فيه خطة حين صوغه ؟.

ب - وأما اتخاذ التجويد والثقيف كأصل للتسمية فمردود أيضاً وإلا لما أفرد النقاد القدامى زهيرا و الحطيئة وأمثالهما من الشعراء المجودين واعتبروهم عبيدا للشعر .

322 - ينظر : أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج1 ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجليل بيروت لبنان ، ط5 ، 1984م .

323 - المرجع نفسه ، ج1 ، ص ص 188-189 .

324 - ورد في : جودت فخر الدين : شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، ط1

تشرين الثاني (نوفمبر) 1984م ، ص ص 25-27 .

325 - ينظر : المرجع نفسه ، ص ص 25-26 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التمريب وارتخالات الشعر العربي

ج - وأما الشطر فيمكن قبوله كأصل للتسمية إذا استطعنا التيقن من أن الرجز ، وهو سابق للقصيدة - كان ينظم بشطر واحد ؛ و من "ابن رشيق " ، قبله ، نأخذ تأكيداً جازماً بأن تسمية "القصيد " جاءت في القديم تطويراً لتسمية أشكال شعرية سابقة ، والتي منها الرجز كما أسلفنا والقطع ، وفي ذلك يقول : «وزعم الرواة أن الشعر كله إنما كان رجزاً و قطعاً وأنه إنما قصّد على عهد هاشم بن مناف، وكان أول من قصّده مهلهل وامرؤ القيس وبينهما وبين مجيء الإسلام مائة ونيف وخمسون سنة»³²⁶ .

د- بقيت فكرة الإطالة، وأنا أستبعد أن تكون أصل التسمية وإن كنت أعتقد أنها نتيجة لها.

وعليه فإنّ التقصيد - حسب الباحث - هو المزاجية بين الشطور يضاف إليه معنى آخر هو تضمين "القصيدة " أغراضاً متعددة، وقد اعتمد في ذلك على رأي "ابن خلدون " (ت808هـ) الذي جاء فيه قوله:«يسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة، وينفرد كل بيت منه بإفادته في تركيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تاماً في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته، ثم يستأنف في البيت الآخر كلاماً آخر كذلك ، ويستطرد للخروج من فن إلى فن، ومن مقصود إلى مقصود بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن تناسب المقصود الثاني»³²⁷ .

كما سعى إلى إثبات التحديد الأشمل للقصيدة عن طريق استعراض الآراء المتعددة الواردة حولها ومحاولة التوفيق بينها، مفرقاً بين القصيد وأصل تسميته، وبين نتائجه كالإطالة أو تعدد الأغراض ليخلص إلى القول :« مهما كان الأمر فإنّ القصيدة بمفهومها القديم مجموعة أبيات شعرية لا يقل عما يقرب من عشرة أبيات، تتحد في الوزن و القافية، تتناول أكثر من غرض واحد من أغراض الشعر»³²⁸ .

لعلّ الجدير بالذكر في هذا المقام أنّ الإقرار بقصور هذا المفهوم عن استيعاب الأشكال الشعرية التجريبية المعاصرة لا يلغي وجودها وقداستها في الممارسة الشعرية العربية الحديثة وفي

326 - ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج1 ، ص 189 .

327 - ابن خلدون : المقدمة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1982م ، ص 1098 .

328 - ورد في : جودت فخر الدين : شكل القصيدة العربية في القرن الثامن الهجري ، ص ص26-27 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التمريب وارتخالات الشعر العربي

التنظيرات النقدية المواكبة لها؛ فإذا تجاوزنا الطرح النقدي العربي القديم فإننا نجد في الشعر العربي الحديث، بل وحتى في الدعوات التجديدية التي عرفها هذا الشعر ما يؤكد أصالة المصطلح ومشروعيته؛ فهذه الأخيرة ، على تعددها واختلاف اتجاهاتها، عجزت عن تجاوز صرامة "القصيدة".

وبالرغم من ظهور تسميات جديدة وأشكال شعرية أخرى لاحقاً؛ مثل الموشح الذي كانت له - كما بينا في سياق سابق - سلطة كبرى في الأندلس وخارجها بما له من شكل يختلف عن كل من الرجز والقصيدة « إلا أن تسمية القصيدة في العصر الحديث عند العرب تتقوى دون غيرها. ومع أن الرومانسيين العرب استعملوا الموشح للتسمية إلا أن الميثاق في مصادرهم هو القصيدة، التي وافقت المصطلح الفرنسي (Poème) ليسهل الجمع بين التسميتين العربية والأوروبية بعد أن أصبحت المرجعية الأوروبية ذات سلطة على الثقافة العربية الحديثة تفوق سلطة الثقافة العربية القديمة»³²⁹.

وعن تداول مصطلح "القصيدة" في الممارسة الشعرية العربية المعاصرة نستشهد بما قدّمه "صلاح بوسريف" وأكدّه -ولكن من وجهة نظر مختلفة سيأتي تفصيل القول فيها لاحقاً - في قوله: «في الوقت الذي قطعت فيه تجربة ما سميَّ بـ "الشعر الحر" أو "قصيدة التفعيلة" نصف قرن من الزمن تقريباً، وظهور بعض الأنماط الأخرى إلى جوارها... مازالت الرؤية هي نفسها تقريباً النظر إلى الشعر مازال محكوماً بالقصيدة . أعني بالرؤى والمفاهيم التي كرسها القصيدة»³³⁰ وهو أيضاً ما أوضحه، في موضع آخر، بقوله: «الشعر الذي ظل، أكثر من أربعة عشر قرناً محكوماً بمقترح "القصيدة"، أو يُحتزل في نموذجها؛ لم يكن، كما تشهد بذلك الممارسة النصّية ذاتها قائماً في النموذج وحده . ثمة أشكال شعرية أخرى سيتمُّ حجبتها، أو وضعها، في مفترق القصيدة، أي في مكانة، لا تسمح بوضعها في ذروة الشعر، أعني، في القصيدة التي أصبحت هي الشعر ذاته»³³¹.

329 - طاهر مسعد الجلوب : بناء القصيدة الحديثة في أعمال عبد العزيز المقالح ، ص 39 .

330 - صلاح بوسريف : مضائق الكتابة - مقدمات ما بعد القصيدة ، ص 05 .

331 - صلاح بوسريف : الكتابي و الشفاهي في الشعر العربي المعاصر ، ص 07 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التمريب وارتخالات الشعر العربي

ولعل هذا عينه ما سبق وأقره "أدونيس" وأكدّه في سياقات متعددة ؛ نذكر منها قوله: «القصيدة العربية القديمة مجموعة أبيات، أي مجموعة وحدات مستقلة متكررة لا يربط بينها نظام داخليٌّ إنّما تربط بينها القافية ، وهي قائمة على الوزن والإيجاز طابعها العام»³³² . ثم أضاف قائلاً: «مقابل هذه القصيدة العربية القديمة التي ما تزال مستمرة ، بشكل أو بآخر حتى اليوم، تنهض القصيدة الجديدة. وإذا أردنا أن نقارن بينها نجد أن الأولى، إذ تقوم على وحدة البيت المتكرر المستقل وعلى القافية التي تنظم هذه الوحدة المتكررة، وإذ تلتبس جمالياتها بالتالي في جمالية البيت المفرد، فإنّ القصيدة الجديدة وحدة متماسكة، حيّة ، متنوعة، وهي تُنقَدُ ككل لا يتجزأ، شكلاً ومضموناً»³³³ .

والملاحظ أنّ "أدونيس" إذ عمل - في بداية نظيراته للممارسة الشعرية العربية الجديدة التي وصفت بالحدثية في مجمل نظيراته النقدية المتعاقبة - على هدم البيت الشعري وتثبيت مصطلح "القصيدة"، موصولاً به صفة "الجديدة" تارة و" المعاصرة " تارة أخرى ، سرعان ما تجاوزه إلى طرح نظيري مختلف له قطيعته مع المفهوم السائد للشعر المعاصر؛ أعلن به ميلاد مرحلة جديدة ضاق مصطلح "القصيدة" بثقل حمولته التاريخية عن استيعابها محاولاً به تجاوز هذا القصور وطرح البديل المصطلحي الجديد، ودافعه إلى ذلك هو الخلط الظاهر بين المنجز الشعري والمصطلح الذي يسميه ويحتوي مفهومه؛ حيث دعا من جهته إلى تأسيس ممارسة شعرية جديدة سماها " الكتابة " ³³⁴، ثم وسع الدعوة إلى " الكتابة الجديدة " «ضمن محاولته الإجابة عن بعض أسئلة الممارسة الشعرية المفتحة حدودها بين الأجناس وعلى تعدد طرق البناء والعناصر المشكلة لدلايتها. في ذلك توسع المفهوم واتصلت به صفات : الجديدة والإبداعية ثم الوظيفية مما لا يمكن أن يخلو من دلالة»³³⁵ ، وكأنا به منذ البداية يبحث لهذا المختلف الإبداعي عن تسمية تميزه عن الممارسات الشعرية السابقة وتخرجه من حيز القصيدة .

332 - أدونيس : زمن الشعر ، ص 39 .

333 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

334 - ينظر : أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص 11 ، و ينظر أيضا : أدونيس : تأسيس كتابة جديدة - 3 ، مجلة مواقف (للحرية

والإبداع والتغيير) بيروت ، لبنان ، ع 17-18 ، أيلول - كانون الأول 1971م ، ص 06 .

335 - يوسف ناوري : الشعر الحديث في المغرب العربي ، ج 2 ، ص 91 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التمريب وارتخالات الشعر العربي

يقوم تصوُّر أدونيس لمفهوم الكتابة « على مجموعة من القضايا التي تستثير عددا من العناصر التي تهم ظهور مفهوم الخطاب في الثقافة العربية القديمة بما كان له من أثر في الانتقال إلى الكتابة بدل اعتماد قيم الخطابة وعناصرها وإبدال القارئ بالسامع مع ما صاحب ذلك من تبدل القيم الشعرية وظهور علم جمال الكتابة»³³⁶؛ أي بالانتقال من الشفاهي إلى الكتابي ومن المسموع إلى البصري، حيث أنَّ هذا التصوُّر هو نتاج قراءته «لمراحل الشعرية العربية وانتقالها من الخطابة كأمّودج سحبت البلاغة خصائصه وقيمه على الشعر، جاعلة منه وسيلة لتحقيق التأثير على السامع، إلى ظهور حركة المحدثين التي غيّرت طبيعة اللقاء مع الشعر ومع العالم الخارجي وأظهرت بذلك ثقافة وذوقا جماليا جديدين»³³⁷؛ فقد ولّد هذا التحوُّل نحو الكتابة أي نحو تعبير مغاير، تحولا نحو ثقافة جديدة وتقويم جديد³³⁸؛ تكون الكتابة بصده³³⁹ :

- 1- إبداعا ودخولا في المجهول تستدعي طرق تفكير مغايرة .

- 2- تخلصا من حدود الأجناس .

- 3- غير خاضعة للقيم الثقافية للتراث، بل تبحث الاختلاف الذي يجسد " جوهر القصيدة " .

- 4- مستدعية لزمن ثقافي متحرك لا تحكمها العلاقة بالتراث، بل العلاقة " بين الخلاق وفعل الخلق " .

أي أنّها أصبحت مؤسسة لعلاقة جيدة تصنع التراث وتخلقه من جديد، بالبحث عن الإضافة إليه، فشعريا أصبحت الكتابة :

- 5- إنتاجا مادام فعل الإنتاج أهم من الإنتاج ذاته. ومن هنا البحث عن فعل القصيدة وخلقها وليس اكتمالها .

336 - المرجع السابق، ج2 ، ص 91 .

337 - المرجع نفسه، ج2 ، ص 91- 92 .

338 - ينظر : أدونيس : الثابت و التحول ، بحث في الإبداع و الاتباع عند العرب ، ج3 ، صدمة الحداثة ، دار العودة ، بيروت ، ط4 ،

1983 م ص309 .

339 - ينظر : المرجع نفسه ، ص ص 312- 315 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التمريب وارتخالات الشعر العربي

6- وعيا مؤسسا بالثقافة ومن أجلها، «فيجب أن نكتب ونقرأ فيما نعي وعيا أصيلا أن الثقافة ليست في الشيء القائم المؤسس وإنما هي فيما يتحرك و يؤسس»³⁴⁰؛ لأنها ابتكار وليست استعادة .

7- سؤالاً يستهدف الغامض الشعري وغير اليقيني بعدما كانت جواباً، فالمعنى هو نتاج الكتابة وليس العكس.

8- تعددا في الشكل، بل وأيضا كطريقة في كتابة متعددة الشكل وصيغ الوجود .

9- شعرا يكافح ضد اللغة، يكشف فيها ولا ينظم؛ وفعل الاكتشاف مخوف المخاطر في عالم مجهول وغائب يفتقد فيه الشاعر إلى المعرفة والتخطيط .

والملاحظ أن مفهوم " الكتابة " عند أدونيس يرتبط بعناصر لغوية وتاريخية ومعرفية؛ حيث يعتبر الشكل فعل خلق دال على فكر معين وعالم غير متوقع، كما أنها ليست أداة وظيفية بل هي وجود وكيان يقوم ضد القيم الشعرية الجاهزة وضد الثبات يسعى الوصول إلى تجسيد المتغير الشعري بامتياز.

يتقاطع هذا الطرح الأدونيسي الجسد لتحويلات الممارسة الشعرية الحداثية العربية المعاصرة - في بعض وجوهه - مع ما قدّمه " صلاح بوسريف " في سلسلة دراساته³⁴¹؛ حيث عقد هذا الأخير موازنات بين الشاعر العربي القديم ونظيره المعاصر أقرّ فيها أن «الشاعر العربي القديم حين وقف على الأطلال، اختار أن يعيد بناء المكان من خلال الذاكرة والاسترجاع . ويمكن بمرونة متحفظة القول باستدراج الخيال. أمّا الشاعر المعاصر، فقد استلذ النقصان ، واختار الهدم كصيغة لرجّ وفضح الثّبات»³⁴² ، وهو عينه ما أكّده في موضع آخر بقوله : «إنّ مهمة هذا الجيل لم تعد هي نفس مهمة شعراء الأجيال السابقة، وخصوصا غالبية شعراء جيل الستينيات

340 - المرجع السابق ، ص 313 .

341 - للتوسع ينظر : صلاح بوسريف:- رهانات الحداثة - أفق لأشكال محتملة ، ص ص 62- 64 .

- المغايرة و الاختلاف في الشعر المغربي المعاصر ، ص 107 ، ص ص 118-119 .

- مضائق الكتابة - مقدمات لما بعد القصيدة ، ص ص 05-08 .

- الكتابي و الشفاهي في الشعر العربي المعاصر ، ص ص 07-26 .

- فيخاخ المعنى - قراءات في الشعر المغربي المعاصر ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1

2000م ، ص ص 16 - 22 .

342 - صلاح بوسريف : المرجع السابق ، ص 62 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التمريب وارتخالات الشعر العربي

أوما يسمى بجيل الرواد . لأنَّ وظيفة ودور الشاعر تغيّرا، وهو ما سينعكس على مفهوم الشعر ذاته. وكذلك على مفاهيم أخرى كمفهوم " القصيدة " وهو أحد المفاهيم المثقلة بمحمولات لها ارتباط عضوي بأوضاع اجتماعية وثقافية سابقة ، ولها اشتراطاتها التي كانت تبنى بها رؤيتها للعالم والأشياء »³⁴³ .

ثم فصلَّ " بوسريف " القول أكثر في تابعات هذا الإقرار بقوله : « مفهوم القصيدة يرتبط بالإطار العروضي للشعر . بالقياس والتناظر، وبه يسيج مآلاتها »³⁴⁴ ؛ مدعما موقفه بمعاني مادة " قصد " كما وردت في "لسان العرب" لابن منظور ، حيث أكد أن تعدد تلك المعاني يخضع لنسق بناء النص الشعري القديم والتقليدي ، الذي اختار كلمة (قصيدة) لتدل، في مختلف معانيها، على ما يمثله شكلها من تناظر وتواز واعتدال ويسر في البناء، وأيضا بما يمثله هذا النص من تقطيع على مستوى الأبيات، وتعدد في الأغراض، وفي الموضوعات ... إلى غيرها من إحياءات ودلالات³⁴⁵ .

وهذا كله يتعارض - كما يرى "بوسريف" - ومفهوم الشعر وبنائه كما في بعض الممارسات الشعرية المعاصرة التي لم يعد مفهوم " القصيدة " يستوعب كل اختلافاته ؛ وهذا سيدفعنا إلى التفكير في مفهوم " البيت " وفي مفاهيم أخرى، من زاوية التفكير في شكل بناء النصين القديم والمعاصر³⁴⁶ .

وأمام إقراره بقصور مصطلح " القصيدة " عن استيعاب هذا المد الشعري التحريبي الذي عرفته الممارسة الشعرية العربية المعاصرة قدّم تصوره للبديل الاصطلاحي الذي من شأنه تجاوز هذا الإشكال حيث يعود بنا إلى أصل الجنس؛ إلى "الشعر" بما يحمله من وهج وإشعاع يشمل "القصيدة" كما يتجاوزها إلى إمكانات شعرية غيرها، ومنها الأشكال التجريبية التي عرفها الشعر العربي المعاصر، والتي ابتدعت لنفسها طريقا بعيدا عن مفهوم "القصيدة" بكل إحياءاته وحينه، وهذا في قوله: «الشعر وكفى. هذا المتسع الذي فيه يمكن أن تصبح القصيدة مجرد

343 - صلاح بوسريف : المغيرة و الاختلاف في الشعر المغربي المعاصر ، ص 107 .

344 - صلاح بوسريف: رهانات الحداثة - أفق لأشكال محتملة ، ص 62 .

345 - ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

346 - ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التجريب وارتخالات الشعر العربي

إمكان ضمن فائض من الإمكانيات التي يستثمر فيها الشاعر كل معارفه ويتقاطع فيها مع كل اللغات والإيقاعات ، ويُخَرِّجُ بالتَّالِي مُتَخِيلَه من أسر القصيدة ، كما نَظَر لها بعض الشعاريين العرب وكما تُحدِّد شطريتها معاجم العرب ، والبرنامج النظري للقصيدة ³⁴⁷ .

إنَّ التحرر من سلطة " القصيدة " والانطلاق المندفع في أرض الشعر سيضمن للممارسة الإبداعية توحدها العميق بهاجس "التجريب" الذي سيسير تفاصيل عملية اختراقها للمناطق البكر في هذه الأرض، كما سيضمن لها سيرورة الخلق والابتكار الدائمين؛ لأنَّ الحرية هنا تحمل معنى التيه الذي يعطي انطبعا بالضياع ويؤدي إليه أيضا؛ والضياع بهذا المعنى هو البدء ولحظة الهجوم الأولى على الأراضي المجهولة التي لا أثر فيها لعابر، كما أنَّ هذه البدئية هي معادل تلك القدرات التي يَتَّصِفُ بها الفرد الذي لم يُصِبْهُ الفساد ³⁴⁸ ، والذي فُطِر على ممارسة التجريب في علاقته مع عالمه الخارجي وأشياءه.

وعليه تصبح " القصيدة " واحدة من جملة إمكانيات عديدة عرف الشعر بعضها ولا يزال في رحلة بحث واكتشاف لبعضها الآخر ، ولعلَّ هذا ما أكده "بوسريف" في قوله: « في الشعر هكذا جمعا وكثرة يتبدى ذلك التنوع الذي عمل التصوُّر البياني على إلغائه وحجبه ، مقابل القصيدة التي كانت شكلا ومقترحا، ولم تكن كل الشعر . القصيدة مفرد ليس الشعر جمعها» ³⁴⁹ ، ولهذا لا يمكن اعتبارها معادلا موضوعيا له بأي حال من الأحوال ؛ سواء ألبست الوزن سببا لتبرير شعريتها أو اتخذت من الشر سببا لتبرير انتسابها لحدثا جديدة أو لحدثا تأتي من المستقبل ³⁵⁰ ، وهذا راجع لطبيعة الشعر التي ترفض المنجز المنتهي وتدفعه دوما إلى تغيير مواقعه فلا يطمئن لشكل أو لمفهوم محدّد لأنَّه مراوغ، عات، وعاصف، وهذا هو وضعه ³⁵¹ .

يلاحظ الباحث / القارئ المتأمل في هذا الطرح أنَّ الشائبة الجدلية (القصيدة/ ما بعد القصيدة) لا تلخص تحولات الممارسة الشعرية العربية فحسب، بل تلخص أيضا تحوُّلا في

347 - المرجع السابق ، ص 64 .

348 - صلاح بوسريف: المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر، ص 119 .

349 - صلاح بوسريف : الكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر ، ص 12-13 .

350 - ينظر :صلاح بوسريف : مضائق الكتابة - مقدمات لما بعد القصيدة ، ص 07 .

351 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 08 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التمزيب وارتخالات الشعر العربي

المفاهيم النظرية المواكبة له؛ حيث تبرز إلى السطح جملة من الثنائيات الجدلية المنشطرة عنها والمجسّدة لهذا التحوّل الشامل، وفي مقدمتها جدلية (الشفاهي / الكتابي) أو (المسموع/البصري) ؛ ذلك أنّ «المفاهيم التي بنيت عليها القصيدة أو بما تسمّت ، بما فيها مفهوم القصيدة ذاته كلها تعود إلى نظام واحد . وفي مفهوم القصيدة ما يشير إلى شكل الخطاب ، أي إلى وضعه الشفاهي ، عندما كانت القصيدة تلقى وتشد»³⁵² وهذا الخطاب «يشي بآليات اشتغاله . يشير إلى أوضاعه ويحددها من خلال مفهوماته ذاتها . ما يلقي وليس ما يكتب ، لأنّ الكتابة، حتى في حال وجودها كانت تمثيلا لوعي شفاهي، فهي لم تكن تعي الكتابة إلا كرسْم؛ كما يعمل في اللسان . للصوت فقط أي أنّ الكتابة لم تكن تمثل وجودا مستقلا وهو ما كان ينسجم مع تصوّر التقليدي الذي يلح على أهمية الحضور، أي الصوت وهامشيّة الغياب، أي الكتابة، لأنّ حضور المتكلم وراء صوته يضمن التحكم بالمعنى والدلالة من غير التشويه أو التحريف الذي كاد يرتبط جوهريا بالكتابة وآلياتها»³⁵³ .

لكن الممارسة الشعرية المعاصرة استطاعت أن تجسّد التحوّل الذي أولى الأهمية الكبرى للكتابة بما تحمله من دلالات التجسيد المادي للخطاب الشعري والتركيز الكبير على بعده البصري.

وهذا يعني أنّ مفهوم "الكتابة" تعميق لها جس التمزيب الذي يمنح الشعر قدرة كبيرة يفتح بها على أنواع أدبية أخرى، تُكسبه خصائص وجماليات مختلفة تخرجه عن جنسه وطبيعته؛ حيث تعدد الأصوات في الكتابة وتقاطع «ويتحول السرد إلى أحد إمكانات تفجير اللغة ، أي جعلها قابلة لاستيعاب أفق الرؤية بانتقالها من السياق الشعري إلى السياقات خطابية أخرى أو ما نسميه بالتعظيم الأجناسي»³⁵⁴ ؛ لأنّ الكتابة لم تعد تجسيدا بصريا فحسب، بل هي « نصيّة يتحول فيها الشعري من مجرد نظم، أو استعمال لغوية، بما يتحدد انتساب الكلام إلى الشعر أو "القصيدة" إلى استعمال اللغة كأفق، وإلى توظيف لكل أشكال المعرفة وانتساباتها، حيث

352 - المرجع السابق، ص 09 .

353 - المرجع نفسه ، ص ص 09-10 .

354 - المرجع نفسه ، ص 18 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التمريب وارتخالات الشعر العربي

النص يصير مفتوحا ، بالمعنى الذي يجعل الانفتاح مفهوما أكثر إجرائية »³⁵⁵ ، ولعل هذا ما اصططلحت بعض تنظيرات شعراء الحداثة على تسميته بـ "لاحقية الشكل"³⁵⁶ ؛ حيث تحرر الشعر من الاتجاه الخطي الذي لازمه طويلا وأصبح يسير في اتجاهات شتى « أي أنه لم يعد ممتدا كما لو أنه يسير صوب حتفه ونهايته فهو يترك للجسد أن يختار شكل امتداده ، حيث تصير الدوائر والارتكاسات و حتى حالات التوقف أو البياض هي ما يعطي النص بُعد الجسد في لا نهائيته»³⁵⁷ .

ولعل الجدير بالذكر في هذا السياق أن الباحث / القارئ لتنظيرات "صلاح بوسريف" حول مفهوم "الكتابة" سيلا مس، سعيًا حثيثًا إلى التمييز عمّا جاء في بيانات غيره من الشعراء/المنظرين للحداثة الشعرية وبيانات بعض الحركات الطليعية، مع وجود استثناء بسيط سجّله "بوسريف" في قوله: «لعل في البيان الشعري العراقي (1969)، الذي تمّ نسيانه أو طيّه في ما أتى من بيانات لاحقة ما يشي بالذهاب إلى تخوم الكتابة، أو إلى ما سمّاه البيان ذاته بـ "اللاقصيدة" التي ستكون في هذا المقترح "مضادة للقصيدة ذات الجوهر الثابت"، وهو المأزق الذي لم تستطع باقي البيانات "تجاوزه" أو "تخطيه"، لأنّ القصيدة ظلت كمفهوم حاضرة بكل ما يستدعيه من إحياءات لها صلة بالوعي الشفاهي»³⁵⁸ ؛ وهو في هذا يلمح إلى بيانات كل من أدونيس ومحمد بنيس وغيرهما.

والحقيقة نقول أن حماس "بوسريف" الشديد إلى تجاوز ما اعتبره نقصا في البيانات النظرية السابقة قد أوقعه في تناقض كبير؛ حيث نسجّل له وجهة نظر مختلفة أكد من خلالها أن في الشعر العربي المعاصر ما اصطّلح على تسميته بمرحلة "القصيدة" «وهي المرحلة التي بدأت نماذجها مع السيّاب واستمرت إلى السبعينيات (وما تزال بعض نماذجها قائمة إلى اليوم لدى بعض شعراء هذين الجيلين) وهي المرحلة التي ظلّت فيها الذاكرة تعبث بالنص وتفرض عليه

355 - المرجع نفسه ، ص 17 .

356 - للتوسع ينظر: أدونيس : مقدمة الشعر العربي ، ص 97 ، وينظر أيضا : أدونيس : بيان الحداثة ، مجلة مواقف ، ع36، شتاء 1980م

ص 152 . وأيضًا ينظر: أدونيس : تأسيس كتابة جديدة -3 ، مجلة مواقف ، ص ص 07-08 .

357 - صلاح بوسريف : فخاخ المعنى - قراءات في الشعر المغربي المعاصر ، ص ص 19-20 .

358 - صلاح بوسريف : الكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر ، ص ص 11-12 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التجريب وارتخالات الشعر العربي

إكراهاتها باعتباره استرجاعا لقوانين قائمة، لها أصل، قد يتوارى ويتخفى ، لكنه موجود وقائم»³⁵⁹.

وهي المرحلة ذاتها التي اصطلح على تسميته - في موضع آخر - بـ : "حادثة القصيدة" وتشمل "قصيدة التفعيلة" أو "الشعر الحر"؛ حيث يقول : « في ما سمي بـ "الشعر الحر" أو ما نقترح تسميته هنا بـ : "حادثة القصيدة" باعتبارها إحدى مراحل الخروج بالشعر من هيمنة "النموذج" أو "الأصل" بدأت بعض الأنوية الصلبة في القصيدة تتحلل، أو تلين بالأحرى»³⁶⁰، فهو يعتبرها مرحلة انتقالية لم يستطع الشعر فيها التحرر من الوعي الشفاهي وسلطة "القصيدة" وإن كان في «خلحلة نظام التوازي ما يشير إلى بداية التفكير في النظر إلى الشعر، من غير زاوية "النموذج" و"الأصل". رغم أن حادثة القصيدة بدورها، لم تكن ثورة جذرية على الأصل بل كانت كما يسميها أحد شعراء البيان العراقي، نوعا من "المساومة" لأنها ظلت تراوح القصيدة»³⁶¹.

كما تشمل هذه المرحلة أيضا ما أسماه مرحلة "الكتابة" (*L'écriture*) أو النص المركب «الذي اختار النسيان كاختراق لعوائق الذاكرة وموانعها»³⁶²؛ وفي هذا خلط كبير وتناقض تجاوزتهما البيانات السابقة - والأدونيسية منها تحديدا - التي أقرت بأن الكتابة مرحلة جديدة في مسار تطور الممارسة الشعرية العربية المعاصرة .

يقف الباحث / القارئ وهو يتأمل التناقض الكبير الذي وقع فيه "بوسريف" - بين رفضه "للقصيدة" باعتبارها تسمية تغطي الممارسة الشعرية المعاصرة، وتكفل انفتاحها الدائم على التجريب واقتراح تسمية جديدة تستمد وهجها وانطلاقها من الشعر ومن فعل الكتابة ذاته وبين تأكيده على أن الشعر المعاصر لم يخرج عن مرحلة "القصيدة" التي تشمل ما اصطلح عليه بـ : "حادثة القصيدة" كما تشمل "الكتابة" أيضا - على عمق الإشكال الذي يعاينه المنجز

359 - صلاح بوسريف : مضائق الكتابة - مقدمات لما بعد القصيدة ، ص 13 .

360 - المرجع السابق ، ص 15 .

361 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

362 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التمزيب وارتخالات الشعر العربي

الشعري التجريبي المعاصر جراء الاختلاف في التسمية والفوضى في تبني المصطلحات والاضطراب في تحديد أبعاد تداولها أيضا.

وإضافة إلى ذلك فإن تأمل تلك الممارسات النصية التي أعلنت اختراقها لكل السنن الشعرية وخروجها عن كل الأنماط، القديم منها والحديث، يضع الباحث / القارئ أمام سؤال الكتابة الجديدة باعتباره ضرورة ملحة فرضت نفسها على التنظير النقدي وعلى الدراسات النقدية في الآن ذاته؛ حيث إن تلك الخصائص التي اكتسبها النص الشعري - مع تخطي الممارسة الشعرية حدود "القصيدة" إلى " ما بعدها " - تلزمه بتغيير أدوات مقارنته له ووسائل تلقيه؛ لأن هذا النص الشعري الجديد؛ نص بصري ألقى كل الوسائط الشفاهية - بما كانت تحدثه في ذهن المتلقي/المستمع من استجابة آنية - وأبطل مفعولها، وعليه فإن الوعي بهذا الشرط المعرفي في التعامل مع الشعر هو « أحد الشروط الضرورية لفهم ما أصبح يعتمل [فيه] من تحولات عصفت بكل ما كان يشد الشعر للقصيدة. أي، لما هو شفاهي، ودفعت بالتالي، إلى وضع المكتوب *L'écrit* في مواجهة مصيره»³⁶³.

وأمام هذا النص المتلون بألوان الطيف السبعة طرحت على الباحث /القارئ أسئلة قراءته حيث برزت إلى السطح إشكالية تلقيه وآليات مقارنته الكفيلة بإظهار جمالياته ومن ثمة فتح مغاليقه وكشف غموضه؛ فهل لهذا الشعر التجريبي قارئ خاص يستكشف وجوه جدته ويقف على خصائص تجريبيته؟.

2-2-2 - إشكالية التلقي:

قبل التسرع بالإجابة عن السؤال السابق لا بد أن نقرّ بدايةً أن تحوُّلاً عميقاً قد مسَّ النص الشعري المعاصر وطبعه بطابع الانفتاح الدائم على المختلف وغير المؤلف؛ حيث لم يعد معنى جاهزا كاملا أو خطابا منطقيًا، بل أصبح يمثل «بنية حدائية بما هي بنية متعددة من العلاقات المتواصلة باطنيا في مناخ إيقاعي معقد، وأصبح نصا باحثا عن إيقاع اللغة بنواميس خاصة وتمتزج فيه إيقاعات الذات بإيقاعات واقع متحرك ومتغيّر وأيضاً أصبحت الدلالة احتمالات وأبعادا ، وللمرّم فيه حضور يستجلي غيابا، مما جعل النص في ذاته يمثل بنية رمزية لا تفصح ولا

³⁶³ - المرجع السابق ، ص 26 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التجريب وارتخالات الشعر العربي

تخبر عن باطنها بسهولة ويسر إلا بمراودة دخول عالم التجربة الشعرية وإزاحة طبقاته المتداخلة»³⁶⁴.

هذا التحول الشامل مصدره " الحداثة الشعرية " بتنظيرات شعرائها وممارساتهم النصية المضاربة عمقا في أرض التجريب؛ وهنا نشير إلى أن الحداثة قد غيرت النص لأنها استطاعت تغيير الشاعر من الداخل وتحطيم كل ما يحمل دلالات الثبات والمطلق لديه فيما يخص الكتابة واللغة ومفهوم الشعر فكانت سببا في إنتاج شعرية جديدة تعددت مجالات اشتغالها ، فلم تكتف بتحليل النص ومقارنته بل التفتت أيضا إلى عناصر أخرى مرتبطة به وعلى رأسها القراءة³⁶⁵ . وفي هذا السياق لابد أن نؤكد أن نصا بهذه الخصوصية و التميز ، وبهذا الانفتاح الدائم على الجديد يحمل معه أسئلة قراءته ، الأمر الذي حوّل فعل القراءة (*L'acte de Lecture*) في الوعي النقدي الحداثي إلى فاعل في العملية الإبداعية يتساوى مع فعل الكتابة ، و هو ما جعل المقاربات النقدية تتجه إليه متمسكة التفاعل (*Interaction*) الحاصل بينهما وبين النص المقروء والآثار المنعكسة على القارئ من خلال فاعلية النص وتأثيره ، وأيضا الآثار المسقطة على النص من قبل القارئ المنفتح عليه بقابلية معينة وبذاكرة تحتزن ثقافة وخلفيات لغوية ومعرفية³⁶⁶ . فكان الرهان كبيرا على القارئ الذي يتلقى هذا النص ، والذي ألقيت على كاهله مهمة إعادة إنتاجه ولعل هذا ما جسده مقولات " جمالية التلقي " ³⁶⁷ ، التي اعتبرت القارئ مشروعا راهنت عليه بوصفه الفاعل الذي سيعطي للنص حضوره المادي الملموس فعلا ، فهو بنية ذهنية لا تغدو ملموسة ومحقة إلا من خلال متلقيها؛ إذ لا وجود للنص إلا «بفعل الوعي الذي يتلقاه» على حد تعبير "إيزر" (*Iser*)³⁶⁸ .

وعليه يمكننا القول إن مغامرة التجريب التي دخل الشاعر العربي المعاصر في اختبار عناصرها الجمالية، والتي تحقق للعمل الشعري البنية الكلية المتطورة عبر مسارات التجربة

364 - عبد القادر عبو : فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة ، ص 25 .

365 - ينظر : المرجع السابق، ص 24 .

366 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 20 .

367 - للتوسع حول أطروحات " جمالية التلقي " ينظر : عمارة كحلي : كتابة مالك حداد من منظور جمالية التلقي ، رسالة ماجستير ،

إشراف الأستاذ الدكتور : الأخضر بن عبد الله ، معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة وهران ، 1999م ، ص ص 20-39 .

368 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 23 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التمزيب وارتخالات الشعر العربي

الشعرية، وخبرة الشاعر اللغوية والخيالية والفكرية، إضافة إلى ممارسته الإبداعية في مجال الشعر كل هذا أتاح له إمكانية ركوب مغامرة الإبداع والتجديد والتدفق الشعري، وهو ما جعل من القصيدة المعاصرة تجربة تنمو وتتطور خلال آليات التلقي ولم تعد حدثاً مفاجئاً أو مؤقتاً، يبدأ وينتهي فجأة³⁶⁹.

ولعل في هذا ما يدفعنا إلى القول أيضاً إن النص الشعري التجريبي يتطلب قارئاً نجوياً مقتدراً، متجرداً من كل الرؤى والأحكام المسبقة، غايته هي تأمل هذا النص بالإنفاذ إلى قلاعه واختراق أسواره وهتك المستور فيه، يدفعه إلى ذلك خصوصية هذا النص وقابليته للتجدد مع كل قراءة، حيث يركز جلّ اهتمامه عليه، فيتوحد به متوغلاً في عمقه الجمالي حتى يتحقق الاستغراق الذي يمنح هذا النص قدرة الاستحواذ على قارئه³⁷⁰؛ لأنّ القراءة التأملية تبنى على تركيز الانتباه على النص لذاته وعلى عناصره الجمالية - على ما تشكله بعض العبارات أو الكلمات بالنسبة لنا وصورها ودلالاتها، وإدراك الشحنة الانفعالية فيها، وعلى النغم المنبعث من تشكيلها الصوتي والخطي، على فراغاتها وبياضها- وصولاً إلى تأمل شامل لهذا النص بعيداً عن الاهتمامات العملية السطحية المباشرة³⁷¹.

وفي هذا السياق أكد "عبد القادر عبو" أنّ الموقف التأملي للشعر، الذي يحقق المتعة الجمالية يمرّ بعمليتين مختلفتين: «الأولى: استجابة داخلية عفوية، يخضع خلالها المتلقي في بادئ الأمر بشكل سلبي لتأثير العمل الفني، وبعدها يتحقق التعاطف والتناغم مع هذا العمل حتى يشدّه إليه ويشير انتباهه وحاسته التذوقية.

أما الثانية : فهي المجهود الواعي الذي يقوم به المتلقي المتمثل في النشاط النقدي بواسطة التفكير والتحليل والمقارنة للوصول إلى حكم جمالي وإلى قراءة متفردة و مستقلة عن القراءة السابقة»³⁷².

369 - ينظر : عبد القادر عبو : فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة ، ص 121 .

370 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 114 .

371 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 120 .

372 - المرجع نفسه ، ص 121 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التمزيب وارتخالات الشعر العربي

هذا الطرح إذ يرسم خطوات المقاربة الإجرائية للنص الشعري التحريبي يكشف عمق الإشكالية الملازمة لهذا النص ، فهو خطاب متمرّد على طرائق التحليل التقليدية ؛ الأمر الذي يلزم القارئ له بتحديد أدواته على الدوام وإعداد ما استطاع من مرجعية معرفية تكفل له القيام بعملية تلقيه ؛ ولعل هذا ما حدّد من مقروئية هذا النص وجاهيريته، فهو نص النخبة بامتياز .

ولعل ما يمكن الإقرار به في هذه المسألة تحديداً هو أنّ صعوبة تلقي النص الشعري التحريبي -المجسد لماهية "التحريب" كما تمّ تحديدها في الفصل الأول من هذا البحث - واستعصائه على القارئ العادي ميزة تزيد من قيمته الجمالية ، وتجعله يشعُّ بالإغراء أو الإثارة التي تحفز القارئ³⁷³ الذي يحيا فعل القراءة ، ثم يتجاوزها إلى بناء دلالات موازية للنص الأصلي تتحقق بأشكال مختلفة فتصبح إنتاجاً آخر يكون ما يمكن أن تسميته بالنص الموازي³⁷⁴ .

اصطلح " إدريس بلمليح " على تسمية هذا القارئ بـ " القارئ التحريدي " ، وقد حدد ماهيته في قوله: « إنّ النص الإبداعي ناتج عن تواصل تفاعلي بين المبدع والمتلقي . ذلك أنّ المبدع يستحضر في غياب السياق الفعلي للتواصل - مخاطبا غائما وغير واضح المعالم ، ليخلق سياقاً متخيلاً تتم عبره عملية التواصل الفني ، وتنبثق بوساطته عوامل التفاعل بين المبدع

373 - اجتهدت النظرية المعاصرة اجتهداً خصباً في إطار محاولة تحديد هذه الذات القارئة ، حيث طرحت أربعة أنواع من القراء ، يتميز كل منهم بسماته الخاصة و بفعل متخالف مع غيره ، هي : أ- القارئ النموذجي : وهو مفهوم استخدمه ميكائيل ريفاتير (Riffater) ليحدد في ضوئه مظاهر القراءة الأسلوبية التي تقتضي الشخص المتمرس إلى أبعد حد ممكن بنظام لغة الشعر ، وبأنواع الاختلاف بين هذه اللغة وبين اللغة اليومية .

ب- القارئ الخبير : ويتلخص فعله في أنه يسعى باستمرار إلى إحصاء مضامين النصوص ، وتوسيع دائرة المعلومات التي تنطوي عليها ، هادفاً إلى اعتبار النص وثيقة للأفكار و الأحاسيس التي تنقلها اللغة ، وتمرها عبر مسالكها الوعرة ومسارها الضيقة .

ج- القارئ المقصود : وهو الذات الجماعية التي عاشت الأوضاع التاريخية للمبدع ، فتوجه إليها النص حين ظهوره المبدئي ، ثم الذات القادرة على أن تعيد بناء تصورات المقصد المباشر لهذا النص ، في إطار نوع من التكامل بينها وبين المقصد ، أي أنّها استمرار له وتقص جديد لفعله .

د - القارئ الضمني : هو آخر ما توصل إليه الباحثون المعاصرون في مجال القراءة ، وقد كان أمبرتو إيكو (Umberto Eco) أول من حدد هوية هذا القارئ وسماته ؛ فهو عنده « المقصد الذي يوصله نشاطه التعاون إلى أن يستخرج من النص ما لا يقوله النص، و إنّما يفترضه و يعدنا به ينطوي عليه أو يتضمنه وكذا إلى ملء الفضاءات الفارغة، وربط ما يوجد في النص بغيره مما يتناص معه، حيث يتولد من هذا التناص ويندوب فيه » ، وهذه المؤشرات هي التي ستساعد في تحديد "القارئ التحريدي" ، حيث يضاف إليها عملية رصد الإنتاج الذي جاء نتيجة تداول النص على أساس أن هذا الإنتاج تحقق مادي ومحسوس للمظاهر التحريدية .

للتوسع ينظر : إدريس بلمليح : القراءة التفاعلية - دراسات لنصوص شعرية حديثة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 2000م، ص ص 07-08 .

374 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 09 .

والقارئ . ومن هنا يكتسي المتلقي طبيعة تحقيقة داخل النص ، وأخرى تجريدية ³⁷⁵ ، ممتدة عبر الزمن تلخصها « مختلف أجهزة القراءة التي تتوالى من خلال عملية تداول النص وشيوعه بما يكفل له كونه أثرا خالدا يستقطب كتابة موازية له ما تفتأ تسلط عليه الضوء المتجدد » ³⁷⁶ .

إضافة إلى كل ذلك فإنَّ في الطاقة الجمالية التي يشتمل عليها النص الشعري التجريبي ما يمنحه قابلية القراءة المتعددة عبر مراحل زمنية متباعدة، بل إنَّها تمنحه هذه القابلية في إطار المرحلة الواحدة أيضا، وهو ما يضمن تجدد إغرائه واستمرارية سحره ووهجه .

3 - اتجاهات التجريب في الشعر العربي المعاصر :

تستوقفنا في هذا المقام ثالث الكلمات /المفاتيح في صيغة عنوان أطروحة بحثنا مطالبة بحقها في الضبط والتحديد ؛ وهي كلمة "المعاصر" أو "المعاصرة" (*La contemporanéité*) التي من شأنها تحديد الامتداد الزمني للمدونة الشعرية - موضوع الدراسة وتسييج حدود مقترحنا في مقاربتها.

فقد ارتبط مفهوم "المعاصرة" في جل الدراسات النقدية بالمفهوم الزمني الذي ينسحب على الخمسين سنة الأخيرة من العصر الحديث، وفي هذا السياق يقول " جابر عصفور " : « تظل صفة "المعاصرة" حائمة حول البعد الزمني، أي الوجود في العصر، في دائرة لا تتجاوز خمسين عاما تقريبا. ومن الأفضل للصفة والأجدي في ضبط الاصطلاح، أن تظل الصفة في حدود هذه الدائرة، حائمة حول بعدها الزمني، لا تتجاوزها إلى غيرها » ³⁷⁷ ، لأنَّها إن فعلت «لتحوم حول "روح العصر" ، وقعت في مزالق مفهومية تربك دلالتها من ناحية، وتعكر على الجذرية الكامنة في تصورات "الحداثة" من ناحية ثانية » ³⁷⁸ ، كما أنَّ الإلحاح على ارتباط الشعر بروح العصر

375 - المرجع نفسه ، ص 10 .

376 - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

377 - جابر عصفور : رؤى العالم ، ص 336 .

378 - المرجع نفسه ، ص 336 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التمريب وارتخالات الشعر العربي

يحوّله إلى نوع من المحاكاة تنطوي على إذعان لهذا الروح، فيظل الشعر المحدث تابعا للعصر مع أنّه متمرّد عليه ورافض لمنطق الخضوع لما يسمى "روح العصر" ³⁷⁹.

وفي المقابل أشار "علي عشري زايد" إلى أن الدلالة الزمنية للمعاصرة «شديدة المرونة، تتسع أحيانا لتمتد على مساحة زمنية تتجاوز القرن منذ بداية عصر النهضة على يد البارودي في أواخر القرن التاسع عشر إلى الآن، وتضيق أخرى فلا تتجاوز المدى الزمني لآخر أجيال مبدعينا وما بين هذين الطرفين تتنوع مدلولات المصطلح وتضطرب» ³⁸⁰.

كما قدّم "محمد بنيس" طرحا فيه من العمق والاختلاف الشيء الكثير؛ رأى فيه أنّ المعاصرة في الشعر تقتضي تجاوز الآني والسطحي إلى الباقي والجوهري؛ فقد تغيّرت مع الشعر المعاصر وظيفة الشعر، فهي ليست شهادة أو تاريخا لحاضر نراه أو ماضٍ تجاوزناه، وإنما هي المغامرة نحو ما لم نعرفه، ولم نسمع عنه، والمغامرة لا تعرف بداية أو نهاية ³⁸¹، كما أنّها ليست رواية لحادثة أو وصفا لمشهد وإثما هي نقد؛ فالنقد أساس الإبداع ³⁸²، وهو نقد قائم على التجريب، وعلى الإبداع معا «تجريب يفتح أصقاعا، لم تطأها الأقدام من قبل وممارسة تتقي الجيد والمصفي وتبعد المظاهر الخادعة والموضوعات الزائفة واللاعقلانية فلا كتابة خارج التجربة والممارسة» ³⁸³.

يتقاطع هذا الطرح مع ما ذهب إليه "صلاح بوسريف" - في دراسته للمغاير والمختلف في الشعر المغربي المعاصر - حيث أكد أن مفهوم "المعاصرة" هو «أحد معابر الحداثة، وأحد أسئلتها الأكثر ازورا وبجثا وتجريا وتنوعا. أو هو المؤتلف الذي يحيا ويوجد في اختلافه» ³⁸⁴.

وهذا يعني «أنّ ما هو معاصر هو حديث في الآن ذاته، ولكن ليس كل حديث معاصر» ³⁸⁵، ثم إنّ الشعر الحديث من «زاوية أخرى هو تمييز لكل التيارات الشعرية التي

379 - ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

380 - علي عشري زايد : دراسات نقدية في شعرنا الحديث ، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر و التصدير ، القاهرة ، مصر ، ط 2 ، 2002م ص 05 .

381 - محمد بنيس : حداثّة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 2 1988م ، ص 18 .

382 - المرجع نفسه ، ص 19 .

383 - المرجع نفسه ، ص 20 .

384 - صلاح بوسريف : المغايرة و الاختلاف في الشعر المغربي المعاصر ، ص 14 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التجريب والتجالات الشعر العربي

تعارض القديم مهما كانت درجة هذه المعارضة وتناجها، ومن الطبيعي أن نجد الشعر المعاصر أحد تيارات الشعر الحديث وهذا التحديد يمنعنا من الخلط بين الشعر الحديث والمعاصر، ويبيّن أن كلا منهما يمثل مجموعة شعرية على أن الشعر المعاصر هو مجموعة صغرى ضمن المجموعة الكبرى الخاصة بالحدثاثة»³⁸⁶ .

إننا إذ نؤيد في بحثنا هذا الطرحين السابقين وتأمل ، مليّا، ما أفضت إليه مباحثه السابقة نوّكد بأننا سنشتغل فيه على التجارب الشعرية التي استطاعت بالفعل ترسيخ هاجس التجريب في الممارسة الشعرية الجزائرية واستطاعت التفاعل مع معطيات عصرها واستيعاب مختلف تحولاته وتجسيدها إبداعيا؛ حيث سنستخدم المصطلح للدلالة على الفترة الزمنية الممتدة من سبعينيات القرن الماضي إلى تاريخ كتابة هذا البحث (2009)، لاعتبارات سيأتي توضيحها في سياق لاحق.

إضافة إلى ما سبق فإنّه يجدر بنا قبل الخوض في عرض تفاصيل هذا المبحث أن نسجل ملاحظتين أساسيتين أفضت إلينا بهما القراءة³⁸⁷ المتأملة في مسار تطور الممارسة الشعرية العربية والمعاصرة منها تحديدا، هما:

1- إنّ الفاعلية الشعرية العربية التي ظلّت مخلصّة لإمكاناتها وطاقاتها ولم تهتم للحدود التي أقامها العروضيون، قد تجسّدت بامتياز في شعرنا العربي المعاصر» الذي خرج عن المؤلف الإيقاعي المتوارث خروجا امتد إلى هندسة النص الداخلية من حيث تجلياتها المتنوعة من مقاطع وسياقات يتحرك ضمنها الشعور في حركته المتموجة ذهابا وإيابا، ومن ثمّ التأسيس لمشروع القصيدة المعاصرة، والرؤية الحدثاثة في الشعر العربي»³⁸⁸ .

2- إنّ الشاعر العربي المعاصر قد ابتعد كليّا عن المفاهيم التي ألحقت بالشعر ردحا من الزمن لأنّه سلّم نفسه لسلطة التجريب التي أدخلته في مغامرة اختبار الطاقة التعبيرية للغة وللطبيعة

385 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

386 - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

387 - للتوسع ينظر : زهيرة بولفوس : جدلية الموت والانبعاث في شعر " علي أحمد سعيد " (أدونيس) ، رسالة ماجستير ، إشراف الأستاذ

الدكتور : يحيى الشيخ صالح ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة منتوري - قسنطينة ، 2003-2004 م ، ص ص 116-130 .

388 - عبد القادر عبو : فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة ، ص 111 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التجريب وارتخالات الشعر العربي

الشعرية الأمر الذي أكسب الشعر مفهوماً جديداً أخرجته من حيز الزينة التي تصحب الوجود الإنساني والحماسة العارضة والتسلية المؤقتة، فلم يعد الشعر لاحقاً للوجود ولا مظهرها من مظاهره³⁸⁹، بل إنّه التأسيس الكلامي لوجود جديد، وصياغة للعالم على نحو جديد يرفض التقريرية والوضوح .

هذا يعني أن الشعر العربي المعاصر حقل حافل بكل مظاهر التجريب الذي تعددت أشكاله واتجاهاته، ولعل هذا ما يدفعنا إلى رصد و تتبع تلك الأشكال والاتجاهات التي عرفها الخطاب الشعري العربي المعاصر استكمالاً لتتبع سيرورة الحركية الإبداعية التي بثها التجريب في نسغ الشعر العربي.

والحقيقة أنّ القارئ للمدونة الشعرية العربية المعاصرة لا يتردد في الإقرار بأنّ الخطاب الشعري العربي المعاصر قد عرف منذ خمسينيات القرن الماضي اتجاهات متعددة للتجريب اختلف الباحثون في تقسيمها وهيكلتها.

يستوقفنا في هذا السياق الطرح الذي قدّمه " صلاح فضل " في كتابه " أساليب الشعرية المعاصرة"³⁹⁰، والذي أكد فيه أنّ التجريب قد طال الأسلوب في شعر الحداثة وأثمر عدة أساليب تعبيرية في الشعر المعاصر، وزّعها الباحث إلى أربعة تنويعات أسلوبية؛ هي³⁹¹ :

1- الأسلوب الحسيّ : تتحقق فيه نسبياً أعلى درجة في الإيقاع المتصل بالإطار والتكوين كما يتميز بدرجة نحوية عالية يقابلها انخفاض ملموس في درجتي الكثافة النوعية و التشتت وقد مثل له الباحث بشعر نزار قباني ذي المقروئية واسعة النطاق .

2- الأسلوب الحيوي : يركز هذا الأسلوب على حرارة التجربة المباشرة المعيشة، لكنّه يوسع المسافة بين الدال والمدلول نسبياً لتشمل بقيّة القيم الحيوية، ومع أنّه ينمي درجات الإيقاع الداخلي بطريقة أوضح فهو يعتمد إلى الكسر اليسير لدرجة النحوية ويطمح إلى بلوغ مستوى جيد من الكثافة والتنويع دون أن يقع في التشتت، ويستخدم أقنعة تراثية وأسطورية تحتفظ بكلّ

³⁸⁹ - ينظر : المرجع السابق ، ص 114 .

³⁹⁰ - ينظر : صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1995 م .

³⁹¹ - ينظر : المرجع نفسه ، ص ص 34-35 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التجريب وارتخالات الشعر العربي

طاقتها التعبيرية، كما قد يميل إلى الاصطباغ بمسحة ملحمية بارزة، وقد مثل له بشعر بدر شاكر السياب وأمل دنقل وأحمد عبد المعطي حجازي .

3- الأسلوب الدرامي : ويتجلى فيه أساساً تعدد الأصوات والمستويات اللغوية، وترتفع درجة الكثافة نتيجة لغلبة التوتر والحوارية فيه . ومع اجتراحه لمغامرة التجربة الكشفية إلى جانب التجارب الحيويّة المثيرة إلا أنّه يتميز بسبّة تشتّت أوضح دون أن يخرج عن الإطار التعبيري ويمثله -حسب الباحث - شعر صلاح عبد الصبور في جملة ومحمود درويش في بعض مراحلهم.

4- الأسلوب الرؤيوي : تتوارى فيه التجربة الحسيّة خلف طابع الأمثلة الكليّة، وهذا يؤدّي إلى امتداد الرموز في تجليات عديدة، يفتر الإيقاع الخارجي بشكل واضح، ولا تنهض فيه أصوات مضادّة، وتعدّد الأقنعة، وتتنجّه باتجاه كثافة أكثر وتشتّت أعظم، والتناقض الواضح في درجة النحوية . وتنحو شبكة الصور لنسج غلاف يشّف عن رؤية كليّة بارزة، وقد مثل لهذا الأسلوب بشعر البيّاتي ، وخليل حاوي وسعدي يوسف.

كما أكد أدونيس الدور الفاعل لشعراء تجمع "شعر" الذي ساهم في تقديم نمط من التجديد في هذا الأسلوب، جاء على ثلاثة مستويات هي³⁹²:

1- مقارنة يومية لمشكلات الإنسان .

2- مقارنة ميتافيزيقية (تسعى إلى ما هو أعمق من الواقع).

3 - مقارنة عبثية لا معقولة .

في حين قسم " مصلح النجار " اتجاهات التجريب التي عرفها الخطاب الشعري المعاصر إلى زمرتين منفصلتين؛ تضم الأولى الاتجاهات التي طالت التجريب على مستوى المضمون، أما الثانية فخالصة للاتجاهات التي جسدت التجريب على مستوى شكل القصيدة، محتكما في ذلك إلى قناعة مفادها أنّ النص الشعري هو خلاصة معادلة (شكل + مضمون)، حيث حصر اتجاهات التجريب في موضوعات القصيدة العربية ومضامينها وحددها بثمانية؛ هي³⁹³:

1 - اتجاه استلهام التراث، وبعثه بإيقاع جديد وشكل جديد.

³⁹² - ينظر : أدونيس : ها أنت أيّها الوقت ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1993م ، ص 38 .

³⁹³ - ينظر : مصلح النجار : السراب و النبع ، ص ص 79-82 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التمريب وارتخالات الشعر العربي

2 - اتجاه استلهاهم الخبرات الجسدية، واستعمال معجم الجسد وتحليلاته الغريزية في النص كما هو الحال في أدب الفضيحة التي تستدعي إدانة بنية المجتمع من خلال فضح الجسد الذي يقوم بوظيفة المرأة للمجتمع.

يحملنا هذا الطرح على واحدة من نظريات أدونيس للحدثا الشعرية التي دعى فيها إلى كسر الطابوهات وتجاوز المحذور والكبت الذي عانت منه الممارسة الإبداعية العربية طويلا من خلال دعوته إلى اعتناق المجهول مقابل التقليدية التي دعت دوما إلى قول المجهول « وفي هذا ما أتاح تفجير كثير من الحدود في النظرة الموروثة إلى الأنا، والجسد، واللغة، وأتاح الدخول إلى عالم المكبوت العربي، وهو عالم شاسع هائل قلما يجرؤ العربي على الخوض فيه»³⁹⁴.

3 - اتجاه استلهاهم خبرات الحياة الشخصية : ويقصد بذلك التفاصيل اليومية والخبرات البسيطة والأحداث الاعتيادية واستعمال لغة الحديث اليومي؛ وقد نتج عن هذا النمط من الأداء الشعري مستوى من اللغة الشعرية تتناسب معه .

وفي هذا السياق نشير إلى أن توظيف لغة الحديث اليومي في الشعر دعوة أطلقتها جماعة "شعر" وجسدها المتن الشعري لشعرائها ، خاصة منهم يوسف الخال وأدونيس³⁹⁵.

4 - اتجاه استلهاهم تيمات السحر، من خلال بثّ السحري، والعجائبي، والحكايات الشعبية الغرائبية، والخرافات في القصيدة الحديثة، مما يضفي عليها أجواء غير مألوفة.

5 - إبراز الانشغالات الفلسفية، كتلك التي ظهرت بقوة لدى السياب وشعراء مجلة "شعر".

6- السعي الواضح لكتابة قصيدة ملحمة، وتأصيلها في شعرنا العربي الذي يفتقر في تراثه

إلى الشعر الملحمي، ويشكّل هذا استمرارا لتضمين الأساطير في القصيدة العربية الحديثة، وتبني

394 - أدونيس : سياسة الشعر ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1996م ، ص 74 .

395 - لعل الجدير بالذكر في هذا المقام أن موقف "يوسف الخال" من توظيف لغة الحديث اليومي مغاير تماما عن موقف أدونيس بل إنّه أحد أكبر أسباب الخلاف الذي شبّ بينهما ، وفي هذا يقول أدونيس : « اختلفنا على سبيل المثال في مسألة اللغة . من جهتي ، لم أكن أستطيع فيما أرى انقياد العالم حولي واختيار اللغة التي تعبّر عنه ، إلا أن أكتب وكأني أسكن في نبض اللغة العربية ، وقد ردّ لجسدها لهاؤه الأصلي. هكذا كنت أرى أنّ الكتابة باللغة الدارجة إحدى علامات ذلك الانقياد » . للتوسع ينظر : أدونيس : ها أنت أيها الوقت ، ص 185 . وينظر أيضا : كمال خير بك : حركة الحدثا في الشعر العربي المعاصر ، ص 68 ، ص 80 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التمزيب وارتخالات الشعر العربي

الفكر الأسطوري ليكون الفكر الذي تنطلق منه بعض الرؤى الشعرية في سياق القصيدة العربية مثلما تجسّد هذا الاتجاه عند الشعراء التمزوين. وقد سيطرت الرغبة في إضفاء الأجواء الأسطورية على القصيدة العربية حتى ألفينا كثيرا من القصائد لا تعتمد على أسطورة موروثية وإنما تصنع أسطورتها، أي هي نسيج حكاية يشترك في أحداثها الآلهة والناس وأنصاف الآلهة أو تعتمد الخوارق، أو تضيف إلى الأسطورة المعروفة أحداثا، أو شخصا، أو تخلط بين أحداث الأسطورة وما ليس منها... إلخ .

7- حالة عدم تحديد الموضوع، أو تعدد الموضوعات في النص الواحد، والتداخل بينها والوقوع في دائرة الإيضاحات والتفاصيل والاستطرادات.

8- الإيهام بالنموذج المضموني : ومن ذلك الإيهام بنموذج المتشائم ، أو اللأبالي ، أو المتهور أو المتجاوز أو المثالي ، أو المتعالي ، أو العدمي ، أو المستهتر... ، ومن ذلك مثلا تضخيم التهمة الوجودية وتعميمها ، وجعل القلق الوجودي هاجسا في كثير من القصائد ، وقد ظهر هذا القلق الوجودي لدى كثير من شعراء الحداثة العربية ، بسبب ظروف الحياة العربية في هذه المرحلة وكان من هؤلاء الشعراء التمزوين .

أما على مستوى الأسلوب (الشكل)، فقد توزعت جهود التمزيب الحداثي - حسب الباحث - في سبع اتجاهات هي³⁹⁶:

1 - اتجاه اللعب باللغة والتركيز على الدلالات اللغوية المعجمية، وتعالقها من باب التمزيب واكتشاف آفاق ما أطلق عليه أدونيس كيمياء اللغة .

2- اتجاه التمزيب على مستوى التشكيل البصري للقصيدة .

3- اتجاه ديوان الحالة: وهو ديوان يتحدث عن حالة واحدة (سياق)، وإن تنوّعت نصوصه (تقسيماته).

4- اتجاه تشظيية النص، حتى وإن كان الموضوع واحدا .

5- اتجاه الغموض الكلي: ويعني تعمّد تغيب المعنى، وعدم إبلاغ الرسالة، وهو عنصر ذو علاقة بالمعنى، ولكنه يصنع من خلال اللغة /الشكل .

³⁹⁶ - ينظر : مصلح النجار : السراب و النبع ، ص ص 83-84 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التمزيب وارتخالات الشعر العربي

6- اتجاه نفي نقاء الأنواع (نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع)، فظهر في القصائد سرد وتعدّد في الخطاب، وتعدّد في الضمائر، وتعدّد في المكان والزمان وأحداث، ومونولوج وديالوج وبناء قصصيّ، وتعريف الشخصيات وغيرها ؛ فظهر الأسلوب الدرامي في القصيدة، وفيه يتجلى كما يقول صلاح فضل، تعدد الأصوات، والمستويات اللغوية، وترتفع درجة الكثافة نتيجة غلبة التوتر والحوارية فيه، وفيه تشتت واضح³⁹⁷.

ومع هذا الاتجاه تجسد النص المضاد أو النص العابر للأجناس الأدبية؛ أو "مشروع الكتابة" الذي دعى إليه أدونيس وغيره من شعراء الحداثة؛ حيث لجأ بعض الشعراء إلى إدخال عناصر كثيرة تنتمي إلى المسرح، والرواية، والفلسفة، والعلم، والتاريخ وغيرها قد يكون من فنون الكلام، أو من غيرها من الفنون الأخرى³⁹⁸.

وفي هذا السياق يؤكد الباحث ضرورة « أن نُميّز بين كون الشاعر يأتي بالإطار من خارج الشعر ويملأه شعرا، أو أنّه يصنع قصيدة، ويضع لها إطارا من خارج عالم الشعر. وهذه مشكلة قد ينتج عنها مثلا في حالة من الحالات قصيدة ذات بناء مسرحي، أو مسرحية شعرية، وشتان بينهما. ويمكن القياس على هذه الحالة في حالات أخرى، يستعير الشاعر فيها شيئا من أشياء القصة أو الحكاية أو سواهما»³⁹⁹.

7 - التداعيات، والكتابة الآلية .

لا بد أن نسجل جملة من الملاحظات التي تؤكد قصور هذا الطرح عن استيعاب الانفتاح التجريبي الواسع الذي عرفه شعر الحداثة في النصف الثاني من القرن العشرين، حيث نلمس عدم تمييز الباحث بين الشكل و اللغة والأسلوب؛ حيث يضع الكل تارة في خانة واحدة تقابل المضمون ويفصل بينهم تارة أخرى ؛ بل إنّه لا يميّز حتى بين الشكل والمضمون مع اعترافه المسبق بالفصل التام بينها على الرغم من أنّ الخطاب الشعري الحداثي قد كسر الحدود الوهمية

397 - ينظر : صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة ، ص 35 .

398 - ينظر : أدونيس : سياسة الشعر ، ص 121 .

399 - مصلح النجار : السراب و النبع ، ص 84 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التجريب وارتخالات الشعر العربي

الفاصلة بين الشكل والمضمون ، بل إنَّ الأدب التجريبي — عموماً والشعري منه تحديداً — وهو الأدب الحدائي بامتياز، لا يعترف إلا بالوحدة بينهما⁴⁰⁰ .

ونحن إذ نتحفظ على ما ذهب إليه الباحث بشأن هذا الفصل غير المبرر بين الشكل والمضمون أو (الموضوعات) — كما اصطلح عليه — نستحضر ما خلص إليه "مصطفى السعدني" في تعريفه للتجريب بقوله: « التجريب الفعلي هو أصالة في الشكل وحادثة في المضمون . والشاعر المعاصر مطالب بتحقيق التوفيق والانسجام والتوازن بين مجموعة من الاعتبارات المتباينة »⁴⁰¹ .

يحملنا هذا المفهوم إلى تلك الدعوة التي أطلقها الشاعر الجزائري المعاصر "عبد الله حمادي" في مقدمة ديوانه " تحزب العشق يا ليلي "⁴⁰² حول "لوازم الحداثة والمعاصرة للقصيدة العمودية" والتي سنأتي على عرضها ومناقشتها في موضع لاحق من هذا البحث .

وإذا كان "السعدني" لم يفصح عما يقصده بـ : "مجموعة من الاعتبارات المتباينة "!!؟، فإنَّ هذا لا يمنعنا من مناقشة موقفه وإظهار قصوره؛ ذلك أن التجريب حادثة في الشكل وحادثة في المضمون معا لأن الخطاب الشعري التجريبي استجابة للوهج الحدائي الذي أسقط الخط الفاصل بين طرفي الثنائية (شكل/ مضمون) ، ولعل هذا ما أوضحه أدونيس في قوله: « إن واقع القصيدة كحضور مشخص في هيكل ما، هو شكلها، فشكل القصيدة هو القصيدة كلها : لغة غير منفصلة عما تقوله ومضمون ليس منفصلاً عن الكلمات التي تفصح عنه . فالشكل والمضمون وحدة في كل أثر شعري حقيقي، وهي وحدة انصهار أصيل. ويأتي ضعف القصيدة من التفسخات والتشققات التي تُستشف في هذه الوحدة . هكذا يبدو أن القصيدة الجديدة قصيدة/حركة مقابل القصيدة التقليدية التي هي قصيدة ثبات ومقاومة. ومن هنا، لا نهائية الخلق الشعري»⁴⁰³ .

400 — ينظر : منار عبد الوهاب : التجريب في القصة السورية (1970م — 2000م) ، ص 08 .

401 — مصطفى السعدني : التجريب في الشعر العربي المعاصر بين التجريب والمغامرة ، ص 11 .

402 — ينظر : عبد الله حمادي : تحزب العشق يا ليلي — شعر ، دار البعث للطباعة و النشر ، قسنطينة ، الجزائر ، ط 1 ، 1403هـ —

1982م ص ص 42-07 .

403 — أدونيس : زمن الشعر ، ص 15 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التجريب وارتقالات الشعر العربي

ويتضح قصور رؤيا "السعدي" كلما توغلنا أكثر في عمق الطرح النقدي الأدونيسي الذي جاء فيه قوله: «ليس الشكل عند الشاعر الحديث، في هذه الكتابة الجديدة صيغة كتابة، وإنما هو صيغة وجود. أعني أنه وعد ببداية دائمة. ومن هنا لا ينطلق الشاعر الحديث من أولانية شكلية بل ينطلق على العكس من أولانية اللاشكل. ابتداء، يتحرر من المكتسب، المتعلم الاصطلاحي. ابتداء لا يمارس ما مورس. ابتداء، يخلص من تصنيفه داخل الثقافة الموروثة. ابتداء، يتحرك وفي أعماقه طموح ليس إلى أن يتعلم القيم السائدة، بل إلى أن يخلق القيم الجديدة. ابتداء، يرى أن المسألة ليست أن يكرر لغة معروفة، بل المسألة أن يكشف لغة غير معروفة. ابتداء، يختار المحيي من المستقبل»⁴⁰⁴، وفي هذا ما يناقض تماما الزعم السابق ويظهر عدم استيعاب صاحبه لجوهر التجريب وماهيته لأننا «لا يمكن أن نتصور تطور الأدب في مضامينه ومحتواه على ضوء ما طرأ على المجتمع الحديث من تغيرات ومواقف، دون أن يحدث تغيير مماثل في تركيبه اللغوي وإطاره الفني، فالشكل والمضمون يكونان وحدة عضوية متماسكة يستجيب أحدهما لما يطرأ على الآخر من تغيير»⁴⁰⁵.

لعل ما ينبغي الركون إليه في هذه المسألة تحديدا هو الإقرار بأنه ما دام الخطاب الشعري رؤيا تتجسد في لغة وإيقاع وكتابة تعبر عن قضايا وتحمل موضوعات أو مضامين تعمق هذه الرؤيا وتتوحد بها؛ فإنَّ التجريب قد طال هذه المجالات جميعها، حيث انفتحت اللغة على الواقع المعيش فاستوعبت لغة الحديث اليومي، كما جنحت إلى الغموض عن طريق الانزياح والتجريد والكتابة بالحرير السري والتشظي؛ لأنَّ النص الشعري جسد له كيانه المادي الذي يفرض وجودا مميزا على الورقة، الأمر الذي يلزم قارئه بتتبع جماليات هذا الكيان / الجسد في ثمنه على صفحة الكتابة، حيث الاشتغال على الفضاء الطباعي لهذا النص، كما كسر الإيقاع الرتبة العروضية الخليلية وتجاوز السلطة الخارجية إلى تشكيل إيقاعي بديل أو موسيقى داخلية تحفظ للنص سحر انتماءه إلى عالم الشعر؛ الأمر الذي فجر سيلا من الأشكال الشعرية التجريبية تدافعت فيه القصيدة "الحرّة" و"النثرية" و"التوقيعة" و"الديوان" و"التشكيلية-البصرية"... وغيرها

404 - أدونيس : صدمة الحداثة ، ص 314 .

405 - شلتاغ عبود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط1 ، 1985 م ، ص 05 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التمزيب وارتخالات الشعر العربي

كما طال الموضوعات وأبعادها الدلالية؛ حيث تحرر الشعر من النموذجي والجاهز والمثالي والمعروف وراح يتوحد بالهامشي والمتحوّل والمجهول واللامنتهي.

وفي هذا السياق نستحضر الطرح الذي قدمه الباحث " محمد صابر عبيد " في كتابه : "إشكالية التعبير الشعري - كفاءة التأويل" ⁴⁰⁶ ؛ الذي اقترح فيه عدة تسميات لأشكال تجريبية عرفت المدونة الشعرية العربية؛ حصرها في ما يأتي ⁴⁰⁷ :

- 1 - القصيدة المفلمنة : وهي القصيدة التي تستعير تقنيات الفن السينمائي وآلياته، ولاسيما المونتاج، والمشهد، واللقطة، وأسلوب العرض الصوري، والتكثيف الصوري وإيجاء الصورة، وآلية تكبير الجزئيات والتفاصيل .
- 2 - القصيدة المشكلنة : وهي القصيدة التي تستعير تقنيات الرسم في بناء لوحة شعرية تستخدم اللون بتدرجاته وتداخلاته المختلفة، والخط، والفراغ، ومربع اللوحة والتناسب بين أجزاء الصورة .
- سمي هذا النموذج في بعض الدراسات بـ : " القصيدة التشكيلية " ⁴⁰⁸ ، و " القصيدة البصرية " ⁴⁰⁹ أيضا، وهو ما سنأتي إلى تفصيل القول فيه في سياق لاحق .
- 3 - القصيدة المسرحية : وهي القصيدة التي تستعير تقنيات المسرح وآلياته، ولا سيما أسلوب العرض المسرحي، وتفعيل طاقات الدراما، والحوار، واستثمار إمكانات الديكور وتعدد الأصوات، والجمل القصيرة، وإبراز مظاهر الشخصية وعناصرها وقد عرفت أيضا بالشعر المسرحي.
- 4 - القصيدة المسردنة : وهي القصيدة التي تفيد من تقنيات السرد وآلياته سواء في تمظهرات الراوي، أو في تعدد ضمائر السرد، أو في رسم حدود الشخصية السردية أو في تفعيل

406 - محمد صابر عبيد: إشكالية التعبير وكفاءة التأويل - تجربة في القراءة الجمالية، دراسة، وزارة الثقافة الأردنية، عمان-دمشق، سوريا،

ط 2007 م .

407 - ينظر : المرجع نفسه ، ص ص 207 - 208 .

408 - ينظر : محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، ط 2 ، 2006 م .

409 - ينظر : محمد الصفراي : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004 م) - بحث في سمات الأداء الشفهي " علم تجويد

الشعر " المركز الثقافي العربي ، الدر البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2008 .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التمريب وارتخالات الشعر العربي

عناصر السرد وتوسيع فضاءاته، أو في دعم آلية الوصف، وعرف هذا النمط أيضا بـ "القصيدة السردية" ⁴¹⁰.

- 5 - القصيدة المأروية : نسبة لـ "المرايا" ⁴¹¹، وهي القصيدة التي تستخدم "المرايا"، وتوظف إمكاناتها وطاقاتها في الاستنساخ والمضاعفة والانعكاس. ويندرج هذا النوع برأينا تحت ما يسمى قصيدة القناع ⁴¹².
- 6 - القصيدة السير - غيرية : وهي « قول شعري ذو نزعة سرد-درامية يسجل فيها الشاعر سير غيرية لشخصية منتخبة ذات حضور استثنائي في الذاكرة الوطنية أو القومية أو الإنسانية، في مجال إبداعي معرفي وإنساني معين، ويروي الشاعر بوصفه ساردا موضوعيا سيرة الحياة مركزا على الجانب الاستثنائي فيها، باعتماد الوقائع والحكايات المدونة والشفاهية، ولاسيما تلك التي لها تأثير بارز في الوجدان الجمعي ويتخذ منها أنموذجا يسعى إلى تكريسها ونمذجتها بدوافع فنية أو فكرية أو غيرها » ⁴¹³ وقد أكد الباحث أن للشاعر مطلق الحرية « في اعتماد الصياغة التي يجدها أمثل للشخصية، على النحو الذي يناسب طبيعة الشخصية، ووجهة نظر الشاعر وطبيعته الأسلوبية الشعرية بآلياتها اللغوية والفضائية » ⁴¹⁴.

⁴¹⁰ - ينظر : فتحي النصري : السرد في الشعر العربي الحديث - في شعرية القصيدة السردية ، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم تونس ، ط1 ، 2006 م .

⁴¹¹ - "المرأة" أسلوب من أساليب توظيف الشخصيات - التراثية أو المعاصرة - والتعامل معها في الشعر ، و عرف به الشاعر " أدونيس " حتى كاد يقتصر عليه وحده، وقد حدد "إحسان عباس" مفهوم هذا المصطلح مؤكداً أن " المرأة " « لا تعكس إلا الأبعاد المتعينة على شكل صور أمينة للأصل ولكنها في الحقيقة تستطيع أن تكون بعيدة عن الموضوعية ، لأنها في النهاية صورة ذاتية ، ومن المفروض أن تكون كذلك ؛ إذ لو كانت مكتملة الموضوعية، لكانت أقرب إلى الواقعية الطبيعية التي تحاول رسم الأمور كما هي دون تحريف أو لكانت أشبه بالتصوير الفوتوغرافي» ، والملاحظ أنها - وفق الطرح السابق - تصلح أن يرفع للماضي، كما يصلح أن ترفع في وجه الحاضر، وأن تعكس الأشياء مثلما تعكس الأشخاص . للتوسع حول المصطلح ودلالاته ينظر : إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، دار الشرق ، عمان ، الأردن ط2 ، 1992م ، ص 125 .

⁴¹² - ينظر : محمد علي الكندي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ، نازك ، البياتي) ، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت

لبنان، ط1 2003م ، ص ص 63- 375 .

⁴¹³ - محمد صابر عبيد : إشكالية التعبير الشعري - كفاءة التأويل ، ص 208 .

⁴¹⁴ - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التمزيب وارتقالات الشعر العربي

7 - القصيدة الحوارية : وهي القصيدة التي تنهض على أسلوبية حوارية غير مسرحية، تعتمد على أسلوبيات الاسترجاع، والاستدكار، ومزج التذكر بالحلم، والحوار الفضائي بانتظار حلم الاكتمال .

والحقيقة أنه يمكن إدماج هذا الشكل التجريبي ضمن ما يسمى بالقصيدة السردية، التي تستعير تقنيات السرد وتدمجها في بنائها، والاستباقات والاسترجاعات واحدة منها .

8 - القصيدة الممنحة : وهي القصيدة التي تسعى إلى توظيف تقنيات فن النحت وآلياته في بناء قصيدة تقوم على التجسيد، والتجسيم وضبط الأبعاد، وتحديد الشكل، وتبئير الطاقة الدلالية والسيمائية المشعنة داخل حدود المجسم الشعري، وهو ما يحتاج إلى قراءة بصرية دقيقة .

يمكن لهذا النوع أيضا أن يدمج ضمن القصيدة التشكيلية على اعتبار البعد البصري للتجسيم كما سنوضح في سياق لاحق .

يبرز أمام الباحث / القارئ ارتباك الطرح السابق، حيث يمكن إدماج بعض الأشكال التجريبية تحت تسمية واحدة على اعتبار أنها تنوعات على شكل تجريبي بعينه، كما تبرز أيضا إشكالية ضبط المصطلح، وهي إشكالية معمقة لما سبق ذكره حول التسمية وإشكالياتها، فهذه الأشكال التجريبية خرجت، كما يبدو، عن إطار التصور النقدي لمفهوم القصيدة، لتجسد مرحلة إبداعية جديدة اصطلاح التنظير النقدي للشعر على تسميتها بـ : مرحلة الكتابة، كما عرفت هذه المرحلة -أيضا- تسميات متعددة تختلف باختلاف الأشكال التجريبية التي تجاوزت المفهوم التقليدي للقصيدة وأعلنت انفتاحها الخلاق على الجديد المختلف .

هذه التعددية في الأشكال التجريبية ، وفي تسمياتها أيضا، تجسد انفتاح النص الشعري التجريبي العربي المعاصر على سائر الفنون والأجناس الأدبية واخترقه حدودها وتوظيفه لمقوماتها الجمالية في تشكيل متنه وصياغة شكله ونحت لغته واشتقاق أسلوبه .

وإذ نسجل تحفظنا على تصنيف الباحث، سالف الذكر ، لتلك الأشكال التجريبية؛ خاصة بالنسبة للنسبة التي اشتقت منها التسمية ، والتي تثير في مسامع القارئ استغرابا واستقلا ، نميل إلى اعتماد التسميات الآتية : "القصيدة الموضمة" أو "التوقيعة" ، "القصيدة الثرية" ، "القصيدة

الباب الأول ————— الفصل الثاني : التجريب وارتخالات الشعر العربي

السردية " ، " القصيدة المسرحية " ، " القصيدة البصرية " ، " قصيدة القناع " ، وغيرها من الأشكال التجريبية التي تجسد مفهوم النص العابر للأجناس الأدبية .

ولعل في ما تقدم ما يدفعنا إلى القول بأن قصيدة التجريب لا تخضع في بنيتها إلى برمجة مسبقة تحكمها، ولا إلى ذلك المنطق الخارجي الذي تحتكم إليه الأنماط التقليدية في الكتابة الشعرية، وإنما تستمد نظامها من داخلها، وكذلك منطقها الخاص بها الذي يتولد أثناء فعل الكتابة عبر تكسيرها الميثاق الشعري المتداول وتخلصها من نمطية بنياتها، من خلال اختراق عمود الشعر والانزياح عن رتبة مكونات الخطاب الشعري المعهودة، وجعله يستوعب أبنية خطائية متعددة، مسرحيا كان أو حكايا أودينيا أو تاريخيا أو سياسيا... إلخ ، ويأتي هذا التداخل بين الخطابات في إطار ما أشرنا إليه من انفتاح الخطاب الشعري عليها وعبوره إليها، واستثمارها لتقوم بوظائفها في مجرى هذا الخطاب، وتتضافر مع الطرائق الموظفة في بنائه، وهذا ما يجعلها تسهم جميعا، وكلا بحسب خصوصيته في إثراء عالمه الشعري وتشكيل مكوناته، وأخيرا تحقيق نوع من الانسجام في بنيته.

استنادا إلى هذا التصور سنأتي إلى مقارنة المدونة الشعرية - موضوع الدراسة من أجل رصد اتجاهات التجريب في الخطاب الشعري الجزائري وملامسة تجلياته على مستوى الممارسة النصية في البابين الثاني والثالث من هذا البحث .

المبابة الثاني

تجليات التجريب في الشعر الجزائري المعاصر

❖ الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية الجزائرية المعاصرة.

الفصل الأول :

تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

1 - مدخل إلى جزائرية الخطاب الشعري .

2 - مسار التحول و إرهاصات التميز :

2-1- قراءة على قراءات في مسار التحول .

2-2- معالم التحول :

2-2-1- الإرهاصات .

2-2-2- العبور .

2-2-3- الاختلاف .

1 -مدخل إلى جزائرية الخطاب الشعري :

نلج عوالم الخطاب الشعري التجريبي في الجزائر من باب تحديد ملامح هويته أو "جزائريته" وهي المخطط الأولى في رحلة البحث عن خصوصيته وسط المد الشعري العربي المعاصر، التي ستتيح لنا فرصة رصد تحولاته، ومن ثمة رسم مسار تطوره الكفيل بالكشف عن التجارب الشعرية الجزائرية الواعية بمهية التجريب؛ وتقديم إجابات موضوعية لأسئلة سبق طرحها في المهاد النظري لهذا البحث.

وفي هذا السياق نشير إلى أن أغلب الدراسات النقدية التي اشتغلت على هذا الخطاب قد حسمت مسألة "جزائريته" لصالح البعد الجغرافي للنص المرتبط بالقطر الجزائري مع إقرار بتنوعه واختلاف ملامحه وخصائصه تبعاً لشساعة الامتداد الإقليمي الذي ينتمي إليه وتنوعه السوسيو-ثقافي ومن ذلك مثلاً ما ذهب إليه " أحمد يوسف " في حديثه عن المشهد الشعري في الجزائر وأكدته - من خلال وصفه للنص الشعري المختلف - بقوله: « هو متحد في الخارج ومتعدد من الداخل ووحده في الخارج يحتمها البعد الجغرافي للمكان الذي ينتمي إليه وهو هذا القطر الجزائري ومتعدد من الداخل فهناك مشاهد شعرية مختلفة لهذا النص، تتباين أشكالها التعبيرية وكذا لغتها »⁴¹⁵.

وقد لامس الباحث تلك المشاهد الشعرية المشكّلة لـ " جزائرية النص "؛ حيث حصرها في ستة (6) مشاهد هي: «1-الشعر الشعبي (المكتوب بالعامية)، 2- الشعر المكتوب بالأمازيغية 3-الشعر المكتوب بالفرنسية 4- الشعر الحديث (ميلاد شعر التفعيلة)، 5-شعر السبعينيات والبحث عن الظل، 6- شعر اليتيم »⁴¹⁶.

وهو في هذا لم يتردد في تأكيد تباينها الذي يتضح من خلاله غنى الخطاب الشعري الجزائري وتعدد مرجعياته، كما يتضح أيضاً أن التنوع والاختلاف هما أبرز ملامح " جزائريته " التي نحن بصدد الكشف عن ماهيتها في هذا المبحث .

415 - أحمد يوسف : يتم النص ، ص 23 .

416 - المرجع نفسه ، ص23.

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

وفي المقابل عمّم " عبد القادر راجحي "، في دراسته للبنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر⁴¹⁷ مفهوم "جزائرية النص" ليشمل « مجمل النصوص الفكرية والإيديولوجية والسياسية والثقافية والإبداعية التي أنتجت من طرف المثقفين الجزائريين منذ مطلع عصر النهضة، أي بداية القرن العشرين إلى يومنا هذا، والتي كتبت في أغلبيتها باللغتين العربية والفرنسية. ويدخل من ضمنها بالضرورة النص الشعري الجزائري »⁴¹⁸؛ وعليه فإنّ جزائرية النص الشعري لا تحيل « إلى النص المكتوب باللغة العربية فقط ، وإنما تحيل كذلك إلى النصوص الشعرية الأخرى ، ومن ضمنها النص الشعري المكتوب باللغة الفرنسية، كما تحيل إلى النص الشعري الأمازيغي بمختلف لهجاته، وربما كان الأهم من ذلك إحالتها للنصوص الشعرية الشفوية، وخاصة الشعر الملحون في مختلف لهجاته والذي يشكّل الوعاء المرجعي الحقيقي لتكوين الذات الشاعرة في فترة كانت فيه الكولونيالية نقيضا للكتابة والتدوين، وكان لابد على الشعب أن يعبئ طاقاته، وينطوي باعتزاز على ثقافته من أجل إنقاذ ذاته»⁴¹⁹.

ولعل هذا أيضا ما سبقته إليه الباحثة "سعاد محمد خضر" في تأكيدها أنّ «الشعر الشعبي باللغة البربرية من ذخائر الفولكلور الجزائري رغم أنّه لم يدون ورغم أن اللغة البربرية لغة غير معروفة في العصور الحديثة، إلا أنّ ما جمع من ذلك الشعر يعتبر صفحة رائعة من صفحات الأدب الجزائري الحديث. واللغة البربرية تحوي ألفا ومائتي لهجة يتكلمها الأقوام الذين عاشوا في شمال إفريقيا منذ عصور سحيقة»⁴²⁰.

تتقاطع الطروحات السابقة في إجماعها على أنّ التعدد اللغوي والثقافي سمة ملازمة لـ "جزائرية" النص الشعري؛ وفي تأكيدها على أهمية اللغة باعتبارها مصدر هذا التنوع والثناء من جهة، ومصدر الاختلاف والشتات اللذين طبعا هذا النص من جهة ثانية .

417 - عبد القادر راجحي : النص و التقعيد - دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر ، ج1 ، 2 - دار الغرب للنشر و التوزيع وهران ، الجزائر ، ط1 ، 2003 م .

418 - المرجع نفسه ، ج1، ص 57 .

419 - المرجع نفسه ، ج1، ص 58 .

420 - سعاد محمد خضر : الأدب الجزائري المعاصر ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، 1967م ، ص 64 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

وعليه فإنَّ التعامل مع "جزائرية" هذا الخطاب يقتضي التعامل مع نص «متعدد الأبعاد والمرجعيات التي بنت الذات الشعرية الجزائرية وحددت مصير الشاعر المحبوس في استايطيقية التصور الفني والجمالي للحدثا الشعرية ضمن ثنائية العرب والمفرنس، أو الشاعر المنفي داخل اللغة، والممزق بين فضاءات انتمائية متناسقة ومتجاذبة ومتصارعة، حيث يقابل تمسك الشعراء الجزائريين بالعربية تدمير شعراء الفرنسية من غربتهم عن لغتهم ولجوئهم إلى منفى اللغة الفرنسية»⁴²¹؛ ومن ذلك مثلاً الصرخات التي أطلقها "مالك حداد" لتأكيد غربته ومنفاه داخل اللغة الفرنسية التي أبدع بها روائعه الأدبية⁴²².

سمة التعدد هذه لم تمنع "عبد القادر راجحي" من التأكيد على أولوية اللغة العربية في تحديد ملامح هوية النص الشعري وانتمائه؛ حيث أقرَّ بأنَّ الحديث عن "جزائرية النص" يقتضي بالضرورة تحديد انتمائه لعربية النص الذي تحدده اللغة؛ حيث تصبح اللغة العربية، في هذه الحالة العامل الحاسم في تحديد هويته الوجودية والقومية وأداة صراع فكرية يجب أن تمر من خلالها آليات الحدثا وعيا ومثلاً وتظهرا في النص⁴²³.

يدفعنا تأمل هذه المواقف والآراء إلى تسجيل جملة من الملاحظات هي بمثابة معطيات ستضيء لنا بعض الجوانب الخفية في المراحل اللاحقة من هذا البحث، يمكن تلخيصها في النقاط الآتية :

- 1 - مفهوم "جزائرية الخطاب الشعري" الذي نؤمن به وتبناه في هذا البحث يشمل السمات الدالة على خصوصية هذا الخطاب، وبالتالي البصمة المميزة له عن باقي الخطابات الشعرية المعاصرة؛ التي تتجلى من خلال تفاعله العميق مع معطيات الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي الجزائري، إضافة إلى استثماره للذاكرة التاريخية وتطلعه نحو الحدثا في رغبة لتجاوز أزمت ذلك الواقع وحيثاته المتكررة، وهو ما سيتيح لنا ملامسة التجارب الشعرية التي استطاعت أن تحقق بالشعر ما عجزت عنه السياسة؛ ولعل هذا

421 - عبد القادر راجحي : النص و التعقيد - دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر ، ج 1 ، ص 58-59 . وللتوسع ينظر

أيضا : نور سلمان : الأدب الجزائري في رحاب الرقص و التحرر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1981م ، ص 362.

422 - ينظر : نور سلمان : المرجع نفسه ، ص 363 . وينظر أيضا : أحمد يوسف : يتم النص ، ص 50 .

423 - ينظر : عبد القادر راجحي : النص و التعقيد - دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر ، ج 1 ، ص 57.

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

عينه ما ألمح إليه "مشري بن خليفة" في قوله : « إذا أمعنا النظر في المتن الشعري الجزائري الحديث نلاحظ أنه يتطور باستمرار خاصة عندما أدرك شعراؤنا أن الخطاب السياسي لا يجدي ولن يفيد الحركة الشعرية في بلادنا وكان التوكيد على ضرورة إيجاد صيغة جديدة لتفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة والخروج بها من عالم الافتراضي القاصر إلى حيز الوجود اللغوي الدلالي الرمزي، التي تبني الصورة الفنية به لأنّ التجديد ضرورة واستجابة حقيقية لمتغيرات العصر، ونحن في حاجة إلى تأصيل النص الشعري، وضمان وجوده الفني »⁴²⁴.

2 - يحمل هذا المفهوم بعدا جغرافيا يحدد انتماءه إلى القطر الجزائري، كما يدخل في تشكيل ثنائية الطرف الآخر فيها هو الخطاب الشعري العربي المعاصر؛ تستفز الباحث/ القارئ لمعرفة طبيعة العلاقة بينهما، وهل هي انسياق أم تمايز واختلاف ؟.

3 - ينسحب مفهوم "جزائرية النص" على خطاب متعدد اللغة ومختلف المرجعيات، وهو ما يعطيه صفتي الشمول والغنى، ولذلك لا بد أن نبه إلى أننا سنكتفي منه بدراسة الخطاب الشعري المكتوب باللغة العربية، والمعاصر منه تحديدا؛ نرصد مسار تحولاته، ونكشف تجليات التجريب فيه بما يستجيب للأطر النظرية التي تم تحديدها في الباب النظري .

تكشف هذه المعطيات عن نص يمتلك القدرة على إحداث التغيير نظرا لثراء مرجعياته وتعدد أبعاده ورؤاه في الآن ذاته؛ حيث يفترض به تقديم الجديد والمختلف في عالم الإبداع الشعري العربي من خلال مسار شعري حدائي حافل بالتجارب التي أفادت من تلك المرجعيات المختلفة - الشعبية المحلية والفرنسية والعربية - وتفاعلت معها واستطاعت المساهمة في دفع حركية الإبداع الشعري العربي .

يصعب على الباحث في الشعر الجزائري ملامسة التجسيد العملي الفاعل لهذا الطرح النظري الواعد لأنّه تصوّر لا يستقيم - ولو على سبيل الأمنية مستحيلة التحقق - مع خطاب لم يستطع، وإلى فترة زمنية ليست بالبعيدة، التملص من ضغط الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية المحيطة به، ولعل هذا ما سيتأكد ويتضح تباعا عبر مباحث هذا الفصل .

2 - مسار التجريب و إرهاصات التميز :

نسعى في هذه المبحث إلى تقديم إضافة تتجاوز بها ما جادت به الدراسات النقدية التي سبقتنا إلى رصد تحولات الممارسة الشعرية الجزائرية المعاصرة، ولن نبليغ هذا الطموح إلا بعد عرض تلك الرؤى وتحليلها ، والوقوف على الهنات التي وقعت فيها، وصولاً إلى طرح البديل الذي يجسد تصورنا لمسار تطور الشعر الجزائري المعاصر ويلامس مكامن التجريب فيه .

2-1- قراءة على قراءات في مسار التحول:

سبق الإقرار بأن التجريب فعل متأصل في الشعر العربي منذ كان، باعتباره حركية دائمة تتم عن البحث داخل الجنس الأدبي وفيما يتعالى عنه عن سبل جديدة للإبداع والتجاوز، وهنا نشير إلى أن الشعر الجزائري لم يجسد الاستثناء؛ فقد شهد مسارا حافلا بالمنجزات الإبداعية التي جسدت التمايز الكفيل برصد مراحل تطوره ونقالات انفتاحه الخلاق على المختلف في سبل إبداعي ينجح نحو الاستمرارية التي تقاوم مظاهر الانقطاع أو التراجع، كما يعكس إصرار الذات الشاعرة الجزائرية وتطلعها الدائم إلى التجديد الخصب؛ وخاصة في العشريتين الأخيرتين من مسار تطوره؛ اللتين تشكّلان أسخى مراحل الإبداع الشعري الجزائري إنتاجا وأكثرها عطاءً وتنوعا.

تؤكد صحة هذا الطرح من خلال تتبع الدراسات النقدية التي اشتغلت على المنجز الشعري الجزائري المعاصر؛ حيث خضع هذا الأخير إلى عدة دراسات من باحثين جزائريين وعرب حاولت متابعة تطوره والوقوف على تحولاته يضيق المقام عن عرضها جميعا⁴²⁵، لذلك سنكتفي

425 - والحقيقة أن أغلب الدراسات والبحوث الأكاديمية التي أسقطنا ذكرها - هي في الغالب الأعم - قد تناسلت عن تلك الطروحات الواردة في متن هذا البحث ، وفي هذا السياق نشير إلى تحفظنا على بعضها لما لمسناه فيها من عدم استيعاب لماهية التجريب ، ومن ذلك مثلا ما ذهب إليه الباحث " محمد الصالح خرفي " في كتابه : " هكذا تكلم الشعراء " ، وهو عبارة عن حوارات صحفية جمعته ببعض الشعراء الجزائريين الذين قسمهم إلى قسمين : الأول منهما اصطلاح على تسميته بـ "جيل التجريب" ، ويضم الشعراء : خليفة بوجادي ، وعبد الرحمن بوزربة ياسين بن عبيد ، فيصل لحر ، فريد ثابتي ، أما القسم الثاني فقد اصطلاح عليه بـ "جيل التأسيس" ويشمل الشعراء : محمد بلقاسم حمار ، مصطفى محمد الغماري محمود بن مريومة ؛ حيث نسجل على الباحث حصره التجريب في جيل محمد ، وفي أسماء منتقاة بطريقة غير مبررة . ونحن نعلم أن التجريب فعل لازم الممارسة الشعرية العربية المعاصرة ، والجزائرية منها خاصة ، كما أننا نؤمن في بحثنا هذا بأن الممارسة الشعرية الجزائرية لا تستجيب إلى هذا التقسيم الآلي الذي يفتقد إلى الوعي بجوهر الممارسة الإبداعية ، والذي ليس إلا تنويعا لفظيا لثنائية أضحت مبتذلة في الدراسات النقدية الجزائرية المعاصرة ، هي ثنائية (جيل الشباب / جيل الشيوخ)، ولعل هذا ما سيتضح تباعا من خلال

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

منها بما يسهل علينا تشكيل تصور نقدي عن مسار تحوُّل هذا الشعر وعن مسار الدرس النقدي المواكب له أيضا. وفي هذا السياق نشيد بجهود كل من: "شلتاغ عبود شراد"⁴²⁶ و"محمد ناصر"⁴²⁷ و"عبد القادر فيدوح"⁴²⁸، و"عبد الملك مرتاض"⁴²⁹، و"أحمد يوسف"⁴³⁰، و"يوسف ناوري"⁴³¹.

يمكن للباحث المتأمل في مجمل هذه الدراسات أن يقسمها إلى قسمين؛ الأول منهما يحتكم إلى منطق التحقيق الزمني التعاقبي الذي يستند إلى العامل السياسي والتاريخي على غرار ما درج عليه مؤرخو الآداب، ورسخه بعض المستشرقين؛ أما الآخر فيتبع أسلوبا مغايرا يستند إلى العامل الفني المرتبط بالإبدالات الحاصلة في أشكال التعبير الشعري والتحويلات العميقة في أساليبه، ولكن الغالب هو خضوع هؤلاء النقاد إلى القراءة التاريخية التي تسلط الضوء على عتبات الانتقال والتحوُّل من مرحلة شعرية إلى أخرى .

ولعل هذا ما ذهب إليه — أيضا — "أحمد يوسف" وأكدته في دراسته للنص الشعري المختلف في الجزائر؛ فقد أقرَّ بخضوع أغلب الدراسات التي تعاملت مع الشعر الجزائري إلى عامل التحقيق التاريخي الذي أضحي ظاهرة ملازمة لتلك البحوث والدراسات؛ حيث « يجد الدارس للشعر الحديث في الجزائر نفسه أمام محور الثورة، فهناك شعر ما قبل الثورة، وشعر زامن الثورة وشعر ما بعد الثورة الذي يصنف بدوره بحسب التجارب إلى أجيال شعرية غالبا ما

مباحث = دراستنا هذه . وللتوسع ينظر : محمد الصالح خرفي : هكذا تكلم الشعراء — حوارات شعرية نقدية ، ج 1 ، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل ، ط1، مارس 2004 م .

426 — ينظر: شلتاغ عبود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر ، ص ص 61- 88 .

427 — ينظر : محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث — اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975م) ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ط1 ، 1985م ، ص ص 35- 656 .

428 — ينظر : عبد القادر فيدوح : دلالات النص الأدبي — دراسة سيميائية للشعر الجزائري ، ديوان المطبوعات الجامعية ، وهران ، الجزائر ، ط1 1993م . وينظر له أيضا : الرؤيا و التأويل ، ديوان المطبوعات الجامعية ، وهران ، الجزائر ، ط1 ، 1994م .

429 — ينظر: عبد الملك مرتاض : التجربة الحداثية في الجزائر (1962-1990) ، مجلة الآداب ، قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب واللغات ، جامعة منتوري — قسنطينة ، ع 5 ، 1421هـ—2000م ، ص ص 227-247 . وللاشارة فإن الناقد قد نشر البحث ذاته في مجلة " كتابات معاصرة" مع تعديل طفيف في العنوان وفي المحتوى أيضا ، وللتوسع ينظر : عبد الملك مرتاض : تجربة الحداثة الشعرية في الجزائر (1962-2000) ، كتابات معاصرة ، مجلة الإبداع و العلوم الإنسانية ، بيروت ، لبنان ، ع 56 ، مج 14 ، أيار- حزيران 2005م ص ص 25- 30 .

430 — ينظر: أحمد يوسف : يتم النص ، ص ص 23- 158 .

431 — ينظر: كتابه "الشعر الحديث في المغرب" ، ج 1، ج 2 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

تفتقد إلى مبررات فنية ونقدية متينة؛ حيث تعترض دراسته قضايا سياسية واجتماعية لها صلات مباشرة بالحركة الشعرية»⁴³².

إضافة إلى ذلك فقد انصرفت أغلب تلك البحوث إلى «الاهتمام بمحتويات هذا الشعر، وقليل من جوانبه الفنية، لا تتجاوز بعض الأطروحات العامة التي تنصدر تاريخ الشعر العربي الحديث مثل التصنيف التالي: أ- التقليدية، ب- الرومانسية، ج- الشعر الحر أو شعر التفعيلة د- قصيدة النثر»⁴³³.

يواصل الباحث سرد موقفه من مجمل تلك الدراسات والبحوث في قوله: «هذا إذا لم نتساءل-أيضا- عن المسوغات الموضوعية والفنية التي تجعل الدارس يتخذ من الثورة محورا للتحقيب الشعري؟، هل الثورة استطاعت أن تخلخل البنى الثقافية والفكرية حتى تنبثق منها أشكال تعبيرية وأجناس أدبية؟، هل الثورة جسدت بعضا من هذه الإبدالات الفنية في بنية الخطاب الشعري؟ ألا يخشى الدارسون أن تتحول بعض الدراسات إلى مجرد سرد لموضوعاته والوقوف على مضامينه حيث لا ترقى إلى أن تكون تيمات تستلزم اختيارات منهجية حديثة؟»⁴³⁴.

وفي هذا المقام فإننا لا نكتفي بتأييد هذا الطرح؛ بل ندعمه - أيضا- من خلال تقديم نماذج من تلك الدراسات التي قمنا بميكلتها ضمن الصنف الأول سالف الذكر؛ وهي : دراسة كل من "شلتاغ عبود شراد" لحركة الشعر الحر في الجزائر، ودراسة "عبد الملك مرتاض" للتجربة الحديثة في الشعر الجزائري، ودراسة "يوسف ناوري" للشعر المغاربي الحديث، والجزائري منه تحديدا، مع إقرار مسبق بتزوع أصحابها نحو ملامسة بعض التغيرات الفنية التي جسدت تحولات الخطاب الشعري الجزائري وإبدالاته الشكلية والمضمونية، إلا أن جهودهم - في الغالب - لم تتعد القراءة التي جادت بها آليات المنهج الفني في أحسن الأحوال .

فقد عبّر الباحث "شلتاغ عبود شراد" عن منهجه في مقارنة الشعر الحر في الجزائر، الذي اصطلح على تسميته بـ : "الحركة الشعرية الجديدة"، في قوله : « لكي تتضح أمامنا مسيرة

432 - أحمد يوسف : يتم النص ، ص 15 .

433 - المرجع نفسه ، ص 265 .

434 - المرجع نفسه ، ص 15 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

الحركة الشعرية الجديدة، فقد تحدثنا عن بدايات هذه الحركة، وروادها، وظروفها العامة التي نمت فيها ثم رصدنا تطورها بعد ذلك، حتى نكون على بينة من الأمر، ونحن ندرس التجربة ذاتها في الشعر الجزائري المعاصر ⁴³⁵، وهو المنهج التاريخي الذي احتكم إليه أيضا في دراسة تحولات هذا الشعر حيث اتخذ من الثورة التحريرية الكبرى (نوفمبر 1954 م) محورا لتقسيمه الذي شمل الحديث عن مرحلة ما قبل الثورة، ثم مرحلة الثورة ومرحلة الاستقلال ⁴³⁶، هذه الأخيرة التي قسمها أيضا إلى مرحلتين؛ تمتد الأولى زمنيا من 1962 م إلى 1968 م، وقد كانت «فترة صمت وخمول بالنسبة إلى الشعر الحر، بل والحركة الأدبية عامة» ⁴³⁷، في حين تمتد الثانية من 1968 م حتى 1974 م؛ وقد شهدت الحركة الشعرية خلالها «تطورا ملموسا من حيث كثرة مئليها، أو المستوى الفني لنماذجها، فاحتلت النماذج الجديدة محل الصدارة في الصحف والمجلات، منافسة بذلك نماذج الشعر العمودي فضلا عن كثرة الأمسيات الأدبية التي يلقي فيها أصحاب الشعر الحر نتاجاتهم، مما ساعد - نوعا ما - على تنامي جمهور هذا الشعر» ⁴³⁸ وهي المرحلة التي شهدت عودة «بعض الشعراء من جيل الثورة إلى الشعر وتطور بعضهم الآخر» ⁴³⁹.

وبعدها اكتفى الباحث بالتمثيل من خلال عرض أسماء شعراء وإصدار أحكام عن تجاربهم بعيدا عن استحضار النصوص الشعرية التي تدعم طرحه وتقويه؛ حيث يقول: «فقد عاد محمد الصالح باوية بعد صمت دام عشر سنوات (59-69)، وكتب قصائده الثلاث المنشورة في ديوان "أغنيات نضالية" مثل: في الواحة شيء، ورحلة المحراث، والرحلة في الموت، بالإضافة إلى قصيدتي (الاختيار الجارح) و(أصوات من الداخل). وهو وإن كان شاعرا مقلدا، إلا أن تجربته كانت تتطور باستمرار واتخذت طابعا متفردا لا يشبه تجارب الآخرين من جيل الثورة أو جيل

435 - شلتاغ عبود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر ، ص 56 .

436 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 61 - 88 .

437 - المرجع نفسه ، ص 78 .

438 - المرجع نفسه ، ص 84 - 85 .

439 - المرجع نفسه ، ص 85 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

الاستقلال، كما استطاع أبو القاسم خمار أن يطور تجربته بالقياس إلى ما كتبه في مرحلة الثورة أوبداية الاستقلال»⁴⁴⁰.

فالباحث / القارئ لهذه الدراسة لا يتردد في رصد وقوعها في التعميم وإلقاء الأحكام التي تفتقد إلى التعليل بدراسة تطبيقية للنصوص الشعرية، ومن ذلك مثلاً حكمه على تأثر جيل الشعراء الشباب في الجزائر بالحركة الأدبية العربية أكثر من تأثره بالشعراء الجزائريين من جيل الثورة⁴⁴¹ وهو حكم على غاية في الأهمية يحتاج منه إلى التوضيح والتبرير، على الرغم من تحفظنا على مصطلح "جيل" الموظف من قبل الباحث، وغيره من الباحثين في الشعر الجزائري، لأسباب سنأتي على توضيحها في سياق لاحق.

وضمن الصنف الأول من تقسيمنا السابق ندرج أيضاً الدراسة العجلى؛ كما وصفها صاحبها "عبد الملك مرتاض"؛ الموسومة بـ: "التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر (1962-1990)"، وهي محاولة لدراسة المتن الشعري الجزائري بعد الاستقلال، ورصد تحولاته على مستوى المضامين، وعلى مستوى القضايا الفنية.

احتكم الناقد إلى عامل التحقيق الزمني في رصده للمدونة الشعرية - موضوع الدراسة حيث قسّمها بناءً عليه إلى « ثلاث فترات: الثماني السنوات الأولى من عهد الاستقلال، ثم الأعوام السبعين ثم الأعوام الثمانين من القرن العشرين. ذلك بأن كل فترة من هذه الفترات الثلاث تتميز بخصائص لا توجد في صنوّها، حيث تعرف الأولى بالضحالة الإبداعية والرداءة الفنية؛ من حيث تعرف الثانية بالتطلع إلى التجديد، وبالإصرار على العطاء، وبالرغبة الجارحة في التجويد، وبالتعلق بتنويع الكتابة الشعرية وأنسنتها؛ وإن ظل ذلك محدوداً، بينما تستميز المرحلة الأخيرة بغزارة أكثر في الكتابة وجودة فنية أرقى وتعددية أشمل في الرؤية والتجريب وذلك على المستويين العمودي والحر جميعاً »⁴⁴². وهذه المرحلة هي الوحيدة التي تستجيب

440 - المرجع السابق، ص 85.

441 - المرجع نفسه، ص 86.

442 - عبد الملك مرتاض: التجربة الحداثية في الجزائر (1962-1990)، مجلة الآداب، ص ص 229-230.

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

لعنوان دراسته لأنها - وحدها - المجسدة لما اصطلح على تسميته بـ : "التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر" من حيث غنى أشكالها ومضامينها⁴⁴³ .

وقد تقاطع في حديثه عن مسار تطور الشعر الجزائري مع كثير مما جاء في دراسة " شلتاغ عبود شراد"، سالفة الذكر، كما تميز عنها بتبعه للمضامين التي سادت هذا الشعر عبر الامتداد الزمني الذي يرسم إطار دراسته (1962-1990م)، وكذا القضايا الفنية التي قسّمه في ضوءها إلى أربعة أقسام؛ هي: القصيدة العمودية، القصيدة البين - بين، قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر⁴⁴⁴ . والملاحظ أن الناقد قد وظّف في دراسته جملة من المصطلحات الضبابية العامة التي تطالب بحقها في التدقيق والتوضيح من الوجهة النقدية، من قبيل : "جيل"، " السبعينيات والثمانينيات " وقصيدة "البين - بين"، إضافة إلى ذلك استخدامه لمصطلح "الحداثة" وتوظيفه إياه في سياقات تتناقض مع دلالاته المرتبطة بالخلق والتجاوز، الأمر الذي أوقعه في تناقض كبير.

وضمن الصنف نفسه هيكل الدراسة التي قدمها "يوسف ناوري"، والتي تابع فيها تطور الشعر الجزائري في سياق دراسته لشعر المغرب العربي، حيث التزم فيها التقسيم الذي يحتكم إليه منطق التأريخ للأدب العربي الحديث؛ فوقف عند الممارسات التقليدية ثم الرومانسية فتجربة الشعر المعاصر في شعر كل من المغرب وتونس وليبيا وموريتانيا والجزائر .

هذه الدراسة على تميزها في الجناح نحو الإمام بالتجارب الشعرية المغاربية الحديثة، إلا أنها غلبت الجانب النظري على الجانب التطبيقي⁴⁴⁵ ، إضافة إلى ذلك فإنه من الصعب - كما يقول أحمد يوسف- أن تستجيب خريطة المشهد الشعري في الجزائر لمثل هذا التحقيب الزمني والفني الذي يصطنعه مؤرخو الشعر العربي الحديث، لكون أن الحركة الرومانسية فاترة في التجربة الشعرية الجزائرية «سواء كان ذلك من المنظور الفكري والنظري أم من المنظور الفني، حتى وإن كانت التجربة الشعرية الأولى في الجزائر التي أحدثت تحولا إيقاعيا في البناء الشكلي، ونعني هنا قصيدة "طريقي" لأبي القاسم سعد الله أو تجارب أخرى - كتبت في سياق الهجر واليأس وعلى

443 - ينظر : المرجع السابق ، ص 240 .

444 - ينظر : المرجع نفسه ، ص ص 235 - 240 .

445 - وفي هذا السياق نسجل على الباحث بعض المغالطات في التواريخ وفي أسماء بعض الشعراء ، الأمر الذي يبرز حاجة العمل إلى بعض

التنقيح. ينظر مثلا : ص 202 - 203 منه .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

إثر صدمة قلبية . فالموضوعات التي لا تسندها رؤيا فلسفية عميقة لا تشفع لها في الانتماء لهذا التيار الأدبي أوداك»⁴⁴⁶ .

أما ضمن الصنف الثاني فندرج الدراسة الرائدة التي قدمها " محمد ناصر " والموسومة بـ : " الشعر الجزائري الحديث — اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975م)"، ودراسي " عبد القادر فيدوح " : " دلائلية النص الأدبي " و " الرؤيا و التأويل "، إضافة إلى دراسة "أحمد يوسف" للنص الشعري الجزائري المختلف، الموسومة بـ : " يتم النص والجنولوجية الضائعة " .

وقف " محمد ناصر " على أهم الاتجاهات التي رسمت ملامح الممارسة الشعرية الجزائرية في العصر الحديث في رصد زواج بين التبع التاريخي والدراسة الجمالية؛ حيث استطاع الإمام بمختلف التجارب التي لونت المشهد الشعري الجزائري ورصد تحولاتها، وخاصة منها تجارب الشعراء الرواد "حمود رمضان " (1906-1929م)، " محمد الهادي السنوسي الزاهري " (1902-1974م)، "محمد العيد آل خليفة " (1904-1979م)، "مفدي زكرياء "، " محمد الأخضر السائحي " (1918-2005م)، "أبو القاسم سعد الله" (1930م-)، "أبو القاسم خمار" (1931م-) "أحمد الغوامي" (1920-1996م)... وغيرهم كثير؛ ولعل هذا ما جعل الدراسة مصدرا لا غنى عنه بالنسبة لأي باحث في الشعر الجزائري .

يهمنا في هذا البحث دراسته للاتجاه الجديد في الشعر الجزائري، الذي اصطلاح على تسميته بـ: "الشعر الحر"؛ حيث قسم مراحل — حسب الامتداد الزمني لعمر دراسته — إلى ثلاث مراحل⁴⁴⁷ :

امتدت المرحلة الأولى من سنة 1955م إلى سنة 1962م؛ وهي المرحلة التي شهدت ميلاد حركة الشعر الحر في الجزائر، وقد أثار الباحث مسألة "الريادة" في كتابة هذا الشكل التجريبي الجديد في الشعر الجزائري، وإن كان قد تحفظ على استخدام المصطلح فقد فصل القول في هذه المسألة لصالح الشاعر "أبي القاسم سعد الله" في قصيدته " طريقي " التي نشرت في جريدة

446 - أحمد يوسف : يتم النص ، ص 265 .

447 - ينظر : محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث — اتجاهاته و خصائصه الفنية (1925-1975م) ، ص ص 147-183 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

البصائر بتاريخ 23 مارس من سنة 1955م⁴⁴⁸، كما خصص جانبا مهما لرصد أهم العوامل التي ساهمت في ظهور هذا الاتجاه حيث قسمها إلى عوامل موضوعية وأخرى ذاتية تتقدمها رغبة الشاعر الجزائري في تلك المرحلة في التحرر من كل القيود الشكلية التي تكبله، تماشيا مع اندلاع الثورة التحريرية الكبرى المناهضة للاستعمار والرامية إلى كسر قيوده وفض هيمنته إضافة إلى تفاعل بعض شعرائنا الرواد ثقافيا مع جديد الممارسة الشعرية في المشرق، ويبقى العامل الأقوى - في نظر الباحث - هو الحاجات النفسية الذاتية التي « دفعت الشعراء الشباب إلى البحث عن قالب جديد يتماشى مع ما يحسون به داخل أعماقهم من إرادة التطوير والتغيير، وقد ارتبط كل ذلك بطبيعة الحال بالحياة الجزائرية العامة التي أخذت تشهد تحولا هاما وجذريا بعد أحداث الحرب العالمية الثانية وكانت الثورة التحريرية النتيجة الحتمية لها »⁴⁴⁹.

أما المرحلة الثانية فقد شملت سنوات 1962م حتى سنة 1968م؛ وهي مرحلة أجمع الدرس النقدي الجزائري على اعتبارها مرحلة السُّكَّات أو الركود الثقافي العام والشعري منه تحديدا وهو الطرح الذي أقرَّ به قبله "شلتاغ عبود شراد" في دراسته سابقة الذكر، وثمنته عديد الدراسات النقدية التي جاءت بعدهما، ومنها مثالا ما قدمه "عبد المالك مرتاض" في طرحه السابق .

في حين امتدت المرحلة الثالثة - من تقسيم "محمد ناصر" - عبر التعاقب الزمني الذي توزع عبر سنوات 1968م - 1975م؛ حيث شهدت هذه المرحلة تحولات عميقة أفرزت نهضة علمية وثقافية شاملة كان لها أثرها الكبير على الحركة الشعرية في الجزائر، حيث « ظهرت أسماء جديدة لم تكن معروفة من قبل، برز من بينها اتجاهان اثنان، اتحاه يكتب الشعر العمودي ويحاول التجديد في إطاره مثل مصطفى الغماري، ومحمد بن رقطان، وجمال الطاهري وعمر بوالدهان، ومحمد ناصر، ومبروكة بوساحة، وعبد الله حمادي، ورشيد أوزاني، وجميلة زنير، وغيرهم، واتجاه انصرف إلى الشعر الحر، وأعلن القطيعة بينه وبين الشعر العمودي، مثل

448 - ينظر : المرجع السابق ، ص ص 147-151 .

449 - المرجع نفسه ، ص 161 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

أحمد حمدي، عبد العالي رزاق، أزراج عمر حمري بحري، وأحلام مستغامي، وجروة علاوة وهي، ومحمد زيتلي، وغيرهم»⁴⁵⁰.

وفي رصده لمميزات هذه المرحلة عرض الباحث جملة من القضايا التي أثرت سلبا على وتيرة تطور الشعر الحر في الجزائر، وفي مقدمتها هيمنة الاتجاه التقليدي على الذائقة الشعرية التي لم تستطع التجاوب مع هذا الشكل الجديد، إضافة إلى «غياب الحركة النقدية البناءة، وانعدام الناقد المتخصص»⁴⁵¹.

وهي واحدة من أبرز الإشكالات التي لازمت مسار تطور الشعر في الجزائر⁴⁵²، إضافة إلى غياب خطاب تنظيري مواكب لتحولات هذا الشعر ومجسد للرؤيا الشعرية التي يحتكم إليها الشاعر الجزائري ومرجعياته الفكرية والفلسفية؛ وهذه إشكالية أخرى ستعرف طريقها إلى الشرح والتوضيح في سياق لاحق من دراستنا هذه.

وقد خلص الباحث بعدها إلى تقديم أبرز الأشكال الشعرية التي وجدت في الشعر الجزائري في عهد الاستقلال، والمتمثلة في: الشعر العمودي والحر والمنثور⁴⁵³، وهي الأشكال التي أكدتها أيضا دراسة "عبد الملك مرتاض" المذكورة سابقا.

إن ما يحسب لهذه الدراسة، حقا، هو إمامها بأغلب الاتجاهات التي شكّلت المشهد الشعري الجزائري في العصر الحديث، ومحاولتها رصد تحولاته من خلال المقاربة الفنية للنصوص الشعرية خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار الأطر التاريخية التي تم فيها إنجاز هذا البحث؛ إلا أن الباحث/القارئ المتابع لهذا العمل لا يتردد في تسجيل عدم تركيز صاحبه على إبراز الفروق الفنية بين التجارب الشعرية المشكلة لهذه الاتجاهات؛ حيث جمع نصوصا متفاوتة الشعرية ضمن اتجاه واحد ومرحلة شعرية بعينها مما يصعب ملامسة معالم التحول التي تبرز خضوع هذا الخطاب لهاجس التجريب المستمر، ماعدا بعض الإشارات الطفيفة التي تضمنتها خاتمة بحثه، من

450 - المرجع السابق، ص 167.

451 - المرجع نفسه، ص 170.

452 - للتوسع ينظر: مشري بن خليفة: سلطة النص، ص 20، وينظر أيضا: زهيرة بولفوس: النص الشعري الحدائي في مرآة النقد

الجزائري المعاصر أعمال ملتقى الجهود النقدية العربية المعاصرة، قسم اللغة العربية والدراسات القرآنية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم

الإسلامية قسنطينة 11 و12 جانفي 2008 م.

453 - ينظر: محمد ناصر: مرجع سابق، ص 184.

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

مثل قوله: « إن الشعر الجزائري الحديث شهد تطورا ملموسا في جانبيه الفكري والفني، وحاول عبر اتجاهاته الثلاثة أن يحسن من جانبه الفني، فعرفت القصيدة تطورا ملحوظا في جانبها الموسيقي والإيقاعي، فتحوّلت من نظام القصيدة العمودية المبنية على وحدة البيت والقافية المطردة، إلى القصيدة المبنية على المقطوعات والثنائيات والرباعيات والقوافي المتراوحة إلى القصيدة الحرة ذات القوافي المرسلة المبنية على التفعيلة والجملة الشعرية، إلى القصيدة المدورة. والتوقيعات، وانتهت إلى قصيدة النثر »⁴⁵⁴، وفي هذه النقّلات تأكيد على خضوع هذا الشعر لهاجس التجريب وانفتاحه المستمر على الجديد المختلف .

كما أنّه اكتفى بعرض التجارب الشعرية وهيكلتها ضمن الاتجاهات الشعرية التي تنتمي إليها بشكل منفصل لا نلامس فيه إشارة إلى نقاط التواشج أو التمايز أو الإضافة التي نكتشف من خلالها اختلاف نصوص اتجاه شعري عن آخر، أو نصوص شاعر بعينه من مرحلة إلى أخرى مع احتكامه الواضح إلى منطق الأسماء الشعرية على حساب النصوص الشعرية وخصوصيتها الفنية.

تعمق هذه الملاحظات أكثر في ذهن الباحث/القارئ وهو يتابع جهود كل من "عبد القادر فيدح" و"أحمد يوسف"؛ فقد خص الأول النص الشعري الحداثي بدراستين نقديتين هما : " دلالية النص الأدبي — دراسة سيميائية للشعر الجزائري " و"الرؤيا والتأويل".

يهيمن في دراسته الأولى المبحث الذي أفرد له شعرية الأقلام الغضة⁴⁵⁵، ويقصد بها التجارب الشعرية الجديدة ؛ حيث تناول بالدرس النقدي قصائد شعراء شباب — هم : " سعيد هادف" "أحمد دلباني"، "عاشور فيني"، "خيرة حمر العين" — فكانت العملية النقدية مواكبة لراهن الممارسة الشعرية، وهي سابقة تحسب للناقد بغض النظر عن كم المزالق المنهجية والعلمية التي سجلت على دراسته⁴⁵⁶؛ والتي من أهمها الأحكام الانطباعية التي تتنافى وطبيعة المنهج المعتمد في الدراسة، من ذلك مثلا قوله في مستهلها: « تم اختيار هذه القصائد على اعتبار أنها أجود ما قيل في تجمع شعراء الجزائر المعاصرة الذي انعقد بوهران على مدار ثلاثة أيام : 26/25/24 يناير

454 — المرجع السابق ، ص ص 657 - 658 .

455 — ينظر : عبد القادر فيدح : دلالية النص الأدبي ، ص ص 60-120 .

456 — نشر في هذا السياق إلى الانتقادات الكثيرة التي سجلها الباحث/الناقد "يوسف وغليسي" على هذه الدراسة في كتابه : النقد الجزائري

المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ، إصدارات رابطة إبداع الثقافية ، الجزائر ، ط 1 ، 2002 ، ص ص 134 - 136 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

1993 تحت شعار نحو شعرية مفتوحة ومتعددة»⁴⁵⁷، لكنه ناقض نفسه بعدها بقوله: «من هنا كان لزاما اتخاذ الحيلة والحذر في إطلاق الأحكام التي تكاد تنعدم في هذه الدراسة»⁴⁵⁸. إضافة إلى لغته التي تفيض شاعرية كادت أن تتزاح بدراسته عن النقد إلى الإبداع، ومن ذلك مثلا تعليقه على تجربة الشاعر "عاشور في" بقوله: «لقد أدمنت الذات الحزن حتى أثقلها فانكسرت نفسيا على أشلاء الوطن، هذا العالم السحري الذي يسكننا بشجونه ونعائقه بحرارة أنفاسنا وجراحنا الشكلى حتى يصيرنا الزمن أشباحا زاحفة عبر مدائن الكون، هائمة أرواحنا نبحث عن وطن لا يتنهد فيه ليل، لا يتيه فيه صبح، ولا تأفل فيه شمس، نرجو سلاما ونتمنى حبورا، وهو ما حاول الشاعر عاشور في تجسيده بغية تحقيق مصير الوجود المنشود في شخص البطل "رجل من غبار" الذي كان يشده الحنين إلى الوطنية، فيسقط هذا الحلم حين يستطلع البطل غيمة أفكاره ويدور كأسه: كان ينظر في كأسه، يقرأ فيه أحزانا قادمة تقلب جغرافية الأرض وتبدد أفراحا كانت آتية تفرع طبولها في زهو، ولكن:

موجة الشط كاذبة

والمدى لا يحب العصفير

لم تعد الأرض دائرة

والخطوط استقامت إلى آخر العمر...»⁴⁵⁹.

هذا القول - على طوله - يكشف طبيعة اللغة النقدية التي قارب بها الناقد مدونه التطبيقية المنتقاة، وهي لغة لا تقل شاعرية عن النصوص المدروسة، بل إنَّ القارئ لا يكاد يميّز لغة الناقد عن لغة مدونه التطبيقية، وهو ما أكدّه الباحث "يوسف وغليسي" في سياق حديثه عن دراسته الثانية - "الرؤيا والتأويل" - بقوله: «يبدو أن الناقد قد أغري بالجمال السيميائي الشمولي الحدائي الفضفاض الذي لا يجد المنهج بآليات إجرائية واضحة ومحددة، حيث غالبا ما يطرح

457 - عبد القادر فيدوح : دلالية النص الأدبي ، ص 60.

458 - المرجع نفسه ، ص 63 .

459 - المرجع نفسه ، ص 73 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

الأدوات السيميائية الموضوعية جانباً ليحنح إلى التحليل الذاتي الأدنى إلى "الانطباعية" منه إلى "السيميائية" ⁴⁶⁰.

وضمن الصنف نفسه نشيد بالجهد النقدي المتميز الذي قدمه الناقد "أحمد يوسف"، في كتابه سالف الذكر، حيث أفرد له دراسة الشعر الحدائي الجزائري الذي وصفه بـ: "شعر اليتيم" ⁴⁶¹، وقد تعمد فيه الإخلاص للنص الإبداعي بدراسة محاثة عبّر عنها في قوله: «إننا كنا نتصر للنص بدل المؤلف الذي لا نقول بموته بل بوضعه بين قوسين وضعاً فينومينولوجياً يقوم على التعليق والعزل (...)، ومذهبنا في تأمل الشعر لا يقوم على فخامة الأسماء، وإنما على جلال النصوص وجمالها وعلاقتها المباشرة بمنحى الدراسة» ⁴⁶²؛ هذه الدراسة التي تحتفظ لنفسها «بهاشم أكبر من الاحتياطات المنهجية التي تعصمها من لغة التعميم، وتجنبها مسؤولية الحمامة عن أي تجربة شعرية بدون توكيل» ⁴⁶³.

وهذه كلها مؤشرات إيجابية تحفظ لبخته تميزه وسبقه وجرأته في خوض غمار النص الشعري المختلف في الجزائر، الذي أصرّ الناقد على تسميته بـ "شعر اليتيم"، وقد حاول إعطاء إصراره ذلك مسوغات موضوعية في قوله: «من السمات الجوهرية للنص الشعري الجزائري المختلف عدم وجود هوية شعرية تقيد ائتلافه وتحدد انتمائه، وتأسر لغته بردها إلى أنساب شعرية معينة فجنينولوجية هذا النص الشعري ضائعة المعالم، يساورها الإحساس الحاد باليتيم الذي يدفعها إلى بناء كونها الشعري الذي لا تشرف عليه أية أبوة متسلطة، ولا أي مرجعية تحد من جموح مغامراته الإبداعية» ⁴⁶⁴.

وإن كنا سنناقش أبعاد هذا الطرح في سياق الحديث عن المرجعية التي يحتكم إليها النص الشعري الجزائري، في فصل لاحق، فإنّ الجدير بالذكر - في هذا المقام - هو التأكيد على أن الناقد باحتكامه إلى النصوص الشعرية قد تجاوز الكثير من الهنات التي وقعت فيها الدراسات

460 - يوسف وغليسي : النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ، ص 136 .

461 - أحمد يوسف : يتم النص ، ص 17 .

462 - المرجع نفسه ، ص 16 .

463 - المرجع نفسه ، ص 97 .

464 - المرجع نفسه ، ص 97 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

السابقة، ومنها تحرره من سلطة التحقيب الزمني الذي يحصر المدونة التطبيقية في إطار ثابت ومحدد، وهو ما أغنى دراسته بفيض من النصوص الشعرية المتفاوتة زمنيا.

بعد عرضنا لفحوى هذه الدراسات، وبعد قراءتنا لعديد التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة لا بد أن ننبه إلى أمرين أساسيين :

1 -الأول منهما مرتبط بتلك الملاحظات التي سجلناها، والتي لا تقلل بأي حال من الأحوال من قيمة الجهود النقدية سالفة الذكر؛ فهي تبقى إنجازات علمية هادفة أرسى قواعد نقدية متينة ستساهم دون شك في بناء صرح حركة نقدية جزائرية فاعلة ومؤثرة في مسار تطور النقد العربي المعاصر، كما أنها ساهمت، ولا تزال، في تطور الحركة الشعرية الجزائرية المعاصرة .

2 -أما الأمر الثاني فيرتبط بسؤال مركزي تجلّى أمامنا ولا يمكن إغفاله أو تأجيله؛ هو: هل تختلف سمات الشعر الجزائري من جيل لآخر؟، وهل هناك بالفعل حدود بيّنة بين ما يسمى بـ: "الأجيال الشعرية"؟، وهل يصلح اعتماد هذا المفهوم في دراسة الشعر الجزائري المعاصر وتتبع تحولاته؟، وإذا كان الأمر كذلك فما هي هذه الأجيال وما هي منجزاتها؟. دفعتنا القراءة المتأملة في مسار تطور الشعر الجزائري الحديث إلى تبني قناعة مفادها أن هذا الأخير هو شعر أفراد وليس شعر أجيال أو جماعات؛ وهنا يكمن في تقديرنا ثراء خصوصيته التي تجعل منه خطابا صعب الإدراك والتناول .

وقد يجد البعض في هذا الطرح نوعا من الإجحاف والاختزال اعتبارا لما تميز به الشعر الجزائري من صراعات، أحيانا معلنة وأحيانا أخرى مضمرة، بين من ينتصرون لهذا الجيل أو ذاك، ومع ذلك إذا نظرنا بتمعن إلى تاريخ هذا الشعر فإننا لن نعثر على جماعات وتيارات ومدارس محددة، يتزعمها في كل حقبة راعيل من الشعراء يتقاسمون تصورا مشتركا للشعر وينفردون داخل الساحة الثقافية برؤيا شعرية واضحة المعالم؛ بمعنى أننا لا نجد سلالات شعرية جزائرية يمكنها أن تمنح الأجيال الشعرية اللاحقة القدرة الكافية للتخليق في عوالم شعرية جديدة، بل ما يلفت الانتباه - مند العشرينيات إلى اليوم - هو بروز أصوات عدة يتسم كل

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

واحد منها بفرادته، رغم التقاطع الذي قد نلاحظه فيما بينها على مستوى المنطلقات والأبعاد والأساليب.

وقد اتجه الشعر الجزائري المعاصر، حسب اعتقادنا، نحو تهمين التعددية في التجارب والرؤى الفردية دون ترسيخ لمبدأ التواصل القائم على الاطلاع والإضافة والتجاوز؛ وهذه واحدة من أبرز الإشكالات التي عرقلت مسار تطور هذا الشعر، ستعرف طريقها إلى التوضيح في سياق لاحق من هذا البحث .

ومع كل ما تقدم، لا بد لنا أن نقر أيضا بأن تحرر الباحث في الشعر الجزائري، نهائيا، من سطوة التحقيق الزمني وسلطته أمر صعب المنال، لا لشيء إلا لأنه يشغل على خطاب موصل بوشائج عميقة مع جملة من العوامل السياسية والتاريخية والاجتماعية، المتفاعلة معه، والمؤثرة فيه بشكل مباشر أو غير مباشر .

وبناء عليه نخلص إلى تقديم تصور بديل يلامس مكامن التجريب في الشعر الجزائري من خلال النصوص الشعرية التي جسدت معالم التحول في مسار تطوره.

2-2- معالم التحول :

نأتي في هذا المبحث إلى تفصيل القول حول ما خلصنا إليه في المبحث السابق؛ حيث سنقدم تصورنا لمسار التجريب في الشعر الجزائري استنادا إلى النصوص التي شكّلت معالم التميز فيه، والتي كانت بمثابة محطات تحول على هذا المسار، حيث سنبحث عن مكامن الفردة والاستثنائية في المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة، آخذين بعين الاعتبار ما قلناه عن احتكام هذا الشعر في مسار تطوره إلى تجارب ورؤى فردية، مع تأكيد مسبق على أن هذه المعالم ستعرف طريقها إلى الشرح والتفصيل في فصل لاحق من هذا الباب - سنتبع فيه الأشكال التجريبية التي عرفها الشعر الجزائري المعاصر - وعليه يتوزع تصورنا لمسار تحولاته عبر المخططات الآتية :

2-2-1- الإرهاصات :

ونقصد بها البدايات الأولى التي مهدت الطريق نحو التحولات العميقة والشاملة التي عرفها الشعر الجزائري، والتي أجمع الدرس النقدي الجزائري على ارتباطها بجهود الشاعر "حمود رمضان"؛ حيث ألفت تجربته بذرة التحديث الشعري، كما هيأت المسار الأول للرومانسية في الجزائر عبر تفاعلها الواعي مع الآخر الأوروبي، في سابقة خرجت به عن ركب الشعراء المنساق فقط نحو المركز المشرقي.

ففي الوقت الذي كانت فيه كتابات هؤلاء الشعراء تحت ما يوجد به المشرق العربي طرح "حمود رمضان" تصوره النظري عن مفهوم الشعر، وقد تبنى فيه التصور الأوروبي «كأنموذج نظري لتحرير القصيدة من تحديدها بالوزن والقافية ومن الخضوع لمعايير انتظام عناصرهما. ومن أجل ذلك اعتبر الترجمة والعلاقة بالآخر عنصرا للتفاعل والانفتاح على أنموذج مختلف يقوم بتخصيب الممارسة الشعرية العربية ، ويهيء لها أسباب التحديث»⁴⁶⁵.

تجلى هذا التصور واضحا عبر سلسلة مقالاته التي نشرها بجريدة "وادي ميزاب"⁴⁶⁶ ابتداء من سنة 1927م ، وفي بعض القصائد التي ضمها إلى مقالاته تلك في كتابه " بذور الحياة " ⁴⁶⁷ حيث يقف القارئ لهذا الكتاب على حماسه ونزعه التغييرية القائمة على نقد السائد من القول الشعري واستشراف الممكن الذي جاءت به الرومانسية خارج محيطه الاجتماعي والثقافي؛ فقد طرح فيه «عددا من القضايا والموضوعات الحيوية بخصوص مفهوم الشعر وممارسته، لا بالنسبة للجزائر فحسب بل وأيضا بالنسب [ة] للشعر العربي إجمالا في أفق بحثه عن المسارات

465 - يوسف ناوري : الشعر الحديث في المغرب العربي ، ج 1 ، ص 229 .

466 - هي واحدة من جرائد "أبي اليقظان" الثمانية التي أوقفها الاستعمار واحدة تلو الأخرى، ظهر أول عدد منها بتاريخ 1926/10/01م وصدر قرار منعها في 1929/01/18م بعد لأن صدر منها 116 عددا، كلها في مقاومة الاستعمار في المجالات : السياسية والاجتماعية والتربوية والثقافية... وفي القضايا : الجزائرية والعربية والإسلامية . ينظر : محمد ناصر : الصحف العربية الجزائرية، ش و ن ت ، الجزائر 1986م ، ص ص 65-79 .

467 - ينظر : حمود رمضان بن سليمان : بذور الحياة - خواطر و سوانح و أفكار ، تونس ، ط1 ، 1928م .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

الكفيلة بتحرير الشعر العربي وتغيير تصوره و قضاياها، وتأكيد صلته بالعصر الذي يوجد فيه»⁴⁶⁸.

هذه الزعة التمردية الراضية تؤكدها القراءة المتأملّة في سيرته⁴⁶⁹ التي كتبها في قالب قصصي والتي تكشف عن شخصية تتزع نحو التميّز عن السائد من خلال نبذ النموذج التقليدي وتجاوزه إلى بديل يستجيب لصوت ذاته الطموحة، الفاعلة، وقد تجسّد في تمثله العميق لقيم الرومانسية . وللإشارة فإن ثمة جملة من المؤثرات والعوامل ساهمت في تكوين هذه الشخصية، وفي نضجها الفكري والإبداعي على حد سواء، منها ما يرتبط بالبيئة التي نشأ فيها، وبالظروف الاجتماعية والسياسية التي أحاطت به، ومنها ما يرتبط بالروافد الثقافية التي غدت قريحته وساهمت في صقل موهبته الشعرية⁴⁷⁰.

وهنا نشير إلى أن تنوع تلك الروافد المعرفية والشعرية وتعددتها كان له الدور الكبير والمباشر في نزوع تجربة "حمود رمضان" نحو الثورة على التقاليد الشعرية الموروثة والمطالبة بالتجديد الفاعل والبناء فقد كان لتفاعله مع شعراء الثورة الفرنسية، "هيجو" (Hugo) و"لامارتين" (Lamartine) وميرابو (Mirabeau)، ولاموني (Lamennais)⁴⁷¹، أثره البارز في دعوته إلى تحطيم قيود القافية مستفيدا في ذلك من ثقافته المزدوجة⁴⁷².

وإذ نرجح كفة عامل "المثاقفة" أو التفاعل الواعي مع الآخر على بقية العوامل الأخرى التي ساهمت في تشكيل رؤيا "حمود رمضان" الشعرية، نؤكد أهمية هذا العامل وفاعلية دوره بالنسبة لجميع التجارب التي رسخت هاجس التجريب في الشعر الجزائري، ومنها خاصة تجارب شعراء الحداثة الذين نزعوا نحو القطيعة مع المنحز الشعري الجزائري والانفتاح على السائد الإبداعي الغربي وهو ما أكدّه "أحمد يوسف" في قوله: « من الصعب أن يعتقد المرء اليوم أنه

468 - يوسف ناوري : الشعر الحديث في المغرب العربي ، ج1 ، ص 229

469 - ينظر : حمود رمضان : الفتي ، قصة إصلاحية و امرأة من حياة شاب يسعى لإعزاز شعبه وترقية أمته ، ورد في محمد ناصر : رمضان

حمود حياته وأثاره ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط2 ، 1985م ، ص ص 309-348 .

470 - للتوسع ينظر : المرجع نفسه، ص 104-112 . وينظر أيضا : عبد الرحمن تيرماسين : البنية الإيقاعية للقصيد المعاصرة في الجزائر ،

دار الفجر للنشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2003م ، ص ص 12-15 .

471 - هذا الأخير الذي ترجم له قصيدته " المنفي " (L'exile) ، للتوسع ينظر : محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ، ص 115 .

472 - للتوسع ينظر : المرجع نفسه ، ص ص 112-116 . وينظر أيضا : عبد الرحمن تيرماسين : مرجع سابق ، ص 12 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

بالإمكان كتابة شعر حدائي حامل للفردة والأصالة دون أن يكون صاحبه على حظ وافر من الاطلاع على الشعر العالمي في لغته الأجنبية ؛ وهذا ما حاول تفاديه بعض شعراء اليتيم الذين نهلوا مباشرة ودون وساطة من المعين الثر لشعراء عالميين ولاسيما الفرنسيين منهم ⁴⁷³ « ؛ وهذه مسألة سنأتي على تفصيل القول فيها في سياق لاحق من هذا البحث .

ولكن الجدير بالذكر، في هذا المقام، هو أن القارئ المتبع لتجربة "حمود رمضان" الإبداعية سيقف —حتما— على المفارقة الرهيبة بين طرحه النظري وممارسته الشعرية؛ وهي ملاحظة تكررت في عديد الدراسات التي أشارت إلى تجربته، ومن ذلك مثلا ما ذهب إليه "يوسف ناوري" في قوله : « لم يأت رمضان حمود بممارسة رومانسية متكاملة العناصر ومستوعبة للشروط النصية عدا محاولته اختراق البنية الإيقاعية التقليدية للشعر، غير أنه قاد فكرة الخروج عن القافية ونظام الوزن في الشعر الجزائري الحديث بدعوة ظلت محدودة الأثر وغير كافية لتبيين طريق الإبدال الرومانسي، رغم ما هيا لها من خطاب نظري تعاضدت فيه عناصر المراجعة النقدية لقديم الشعر العربي ولقصائد من شعر أحمد شوقي مع الدعوة إلى أخذ الترجمة فعلا مساعدا على تجديد الممارسات والخروج بالشعر العربي من إسار التقليد إلى الشعر المرسل العصري للإشارة التاريخية » ⁴⁷⁴ .

وإذا كنا سنعود بالتفصيل والتحليل إلى تجربة "حمود رمضان" التنظيرية للشعر في سياق لاحق من هذا البحث، فإن الجدير بالطرح - في هذا المقام- هو قصيدته "يا قلبي"، التي نشرها في العاشر من شهر أوت 1928م بجريدة "وادي ميزاب" في عددها العدد الخامس والتسعين (95) ⁴⁷⁵ ، والتي استجابت-بامتياز- إلى تصورات النظرية؛ فكانت فاتحة التجريب في البنية الإيقاعية للقصيدة الشعرية الجزائرية .

طرح القصيدة بنية إيقاعية مغايرة تماما للنمط الإيقاعي الموروث للقصيدة العربية، ذلك أنها مزجت بين بحرین مختلفين هما : الكامل والخفيف، كما جمعت أيضا بين « الإيقاع

473 - أحمد يوسف : يتم النص ، ص 53 .

474 - يوسف ناوري : الشعر الحديث في المغرب العربي ، ج1 ، ص 204 . وللتوسع ينظر أيضا : عبد الرحمن ترماسين : البنية الإيقاعية

للقصيدة العربية المعاصرة في الجزائر ، ص 11 .

475 - ينظر :محمد ناصر : رمضان حمود حياته و آثاره ، ص ص 186-187 ، وللتوسع ينظر أيضا : عبد الرحمن ترماسين : مرجع سابق

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

الامتدادي وهي الصفة التي يتميز بها الشر، والإيقاع الدائري الذي تعود فيه الحركة من حيث بدأت وهو خاص بالشعر»⁴⁷⁶ ، وقد تعتمد الشاعر هذا المزج الذي يتوافق وحالته النفسية الطافحة على جنبات النص، والمتأزمة نتاج معاناة قلبه جراء معاشته العميقة والصادقة لآلام شعبه ومآسيه، كما يساعده في تجسيد دعوته إلى التحرر من جميع القيود وفي مقدمتها نمطية الإيقاع التقليدي، ولعل هذا ما تؤكده القراءة المتكررة لنص القصيدة، ومنها مثلاً ما جاء في قوله⁴⁷⁷ :

وَيَلَاهِ ! مِنْ هَمٍّ يُذِيبُ جَوَانِحِي ، فَكَأَنَّمَا فِي الْقَلْبِ جَذْوَةٌ نَارِ
نَفْسِي مُعَذَّبَةٌ بِهَمَّةٍ شَاعِرٍ ، دَمْعِي عَلَى رُغْمِ التَّجَلْدِ جَارِ
حَظِّي عَلَى مَتْنِ التَّوَائِبِ رَاكِبٌ تَمْشِي بِهِ لِحَظَةِ الْأَكْدَارِ
قَدْ خَانَنِي دَهْرِي ، وَتِلْكَ سَجِيَّةٌ لِلدَّهْرِ ، مِثْلُ سَجِيَّةِ الْأَشْرَارِ
هُوَ دَائِمًا لِي عَابِسٌ مُتَنَكِّرٌ حَتَّى الطَّبِيعَةُ حُسْنُهَا مُتَوَارِ
يَا قَلْبِي هَلْ لِأَوْصَابِكَ مِنْ طَيْبٍ يُدَاوِيهَا ؟
وَهَلْ لِحَزْنِكَ مِنْ غَايَةٍ يَقِفُ عِنْدَهَا ؟
مَا هَذَا الشَّقَاءُ الَّذِي تَهْتَزُّ مِنْهُ جَوَانِبُكَ ؟
وَمَا هَذِهِ الْكَآبَةُ الَّتِي تُرَافِقُكَ وَتُجَانِبُكَ
أَمَّا آنَ لِلسَّعَادَةِ أَنْ تُشْرِقَ فِي سَمَائِكَ
أَمَّا آنَ لِلْبَدْرِ أَنْ يَسْطَعَ فِي ظِلْمَائِكَ
أَمَّا آنَ أَنْ يَنْطِقَ بِالْأَفْرَاحِ دَهْرُكَ الصَّمُوتِ
فَتَغِيبُ السَّعَادَةُ وَتُضْمَحِلُ وَتَمُوتُ⁴⁷⁸

⁴⁷⁶ - عبد الرحمن تيرماسين : المرجع السابق ، ص ص 10-11 ، وينظر أيضا : محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ، ص 150 .

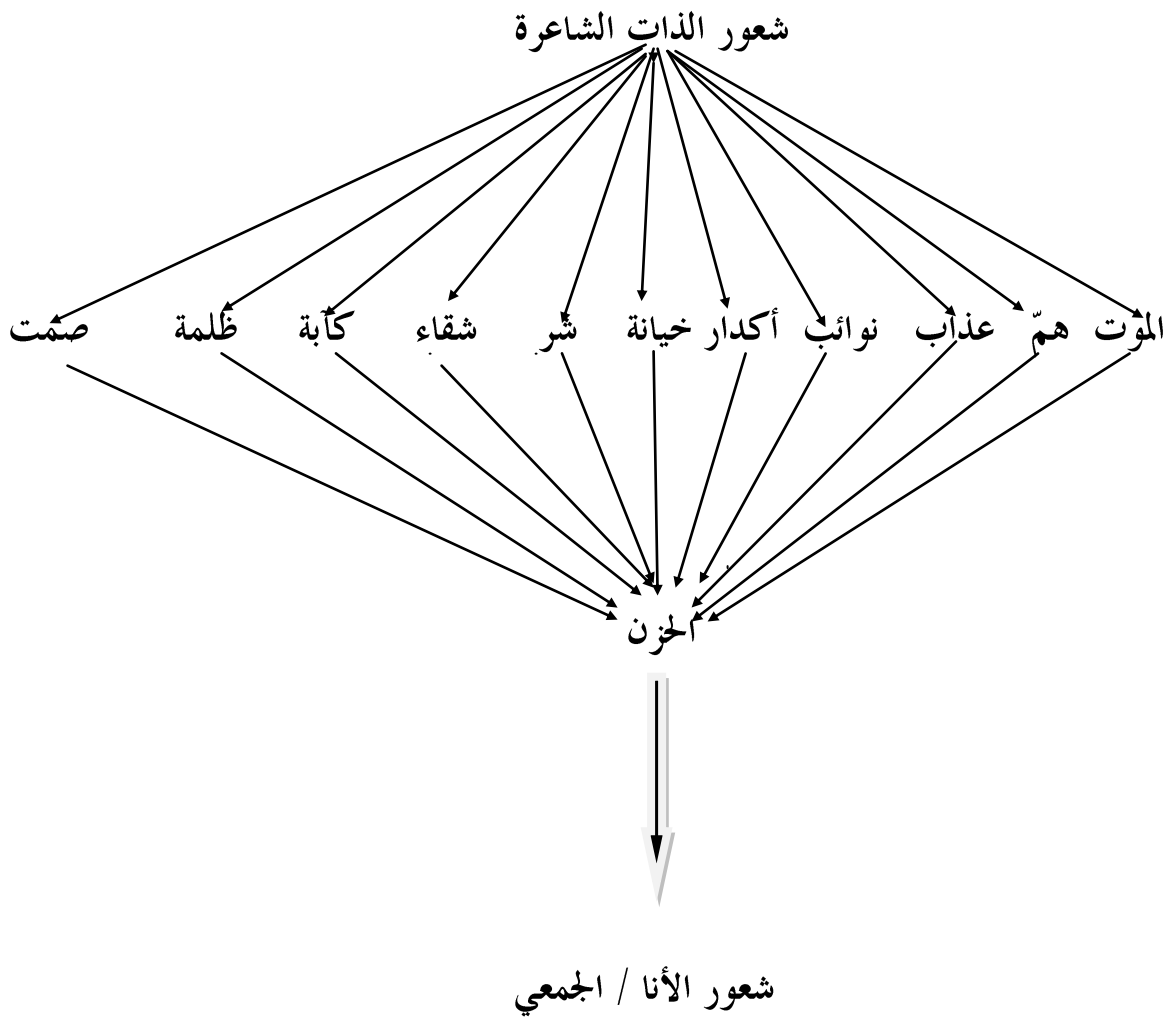
⁴⁷⁷ - ينظر : محمد ناصر : المرجع نفسه ، ص ص 186-187 .

⁴⁷⁸ — تشير إلى أن لفظة السعادة في غير محلها حسب سياق النص ، ونقيضها دلاليا هو الأنسب، لكن هكذا ورد في المرجع المشار إليه.

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

فَتُصَبِّحَ في الحَيَاة حُرّاً طَلِيقاً

يقف القارئ المستمع لهذا المقطع الشعري على أن الكلمة /الموضوع فيه هي "الحزن" ونستشف هذه الحالة النفسية الحزينة الطاغية عليه، وعلى نص القصيدة ككل، والمعبرة عن توحيد الذات الشاعرة بصوت الأنا الجمعي - ليس الجزائري فحسب، بل العربي والإنساني بوجه عام - من خلال كم الكلمات التي انبثقت عنها، والتي يوضحها المخطط البياني الآتي :



— معاناة الأنا/ الجمعي في قصيدة " ياقلبي " —

هذا المسار التناسلي الذي عرفته الدلالات العميقة لشعور الحزن في القصيدة، والذي ينبع من همّ سكن قلب الذات الشاعرة جراء معاشتها العميقة لمعاناة أمتها لينتهي بموت هذا القلب

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

وتوقف نبضه لم يستطع إسكات صوت الأمل المنبعث من إيمان هذه الذات بالعدالة السماوية القادرة على إنصاف الحق ونصرة المظلوم والرافة به، ومن استيعابها البعد الرسالي للشعر الذي يحمل الشاعر رسالة الحرية والسعادة الأبدية⁴⁷⁹ .

وإذا كانت أغلب الدراسات النقدية قد أجمعت كلمتها على الحكم بضعف هذه الجهود الرائدة وتصنيفها ضمن خانة التجارب الشعرية الفاشلة مدعمة ذلك بتقديم بعض المبررات التي تأخذ سمة الموضوعية - والتي في مقدمتها قصر عمر التجربة واغترابها وسط بيئة تقليدية محافظة حتى النخاع حيث «عاش الشاعر الجزائري رمضان حمود اغترابه الشعري ضمن بنية ثقافية وزهنيات غيّت الجوهر في تصور الشعر كحقيقة لفعل التقدم في المجتمعات والأمم وجعلت من الممارسة الشعرية التقليدية، التي هي في حكم الموت أو في تبعية متخلفة للإحيائية؛ أنموذجا للاحتذاء»⁴⁸⁰ - فإن هناك نقطة يجب الوقوف عندها وأخذها بعين الاعتبار، تكمن في أن الشاعر "حمود رمضان" قد قال وفعل ما استطاع إليه سبيلا، ولم يدخر في ذلك جهدا بالرغم من الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي عاشها، والتي صارت معروفة لدى الجميع لكن ماذا عن التجارب التي جاءت بعده؟، لماذا عزفت عن الاحتذاء بتجربته وتعميقها بالرغم من إيمانها القوي بأنّ التجديد لا تنجزه فرديات منعزلة، ولكن تنجزه حركة أو تيار⁴⁸¹ !!؟ . إنها القطيعة بين التجارب الشعرية التي حالت - كما سنوضح لاحقا- دون تجسيد طرح تجديدي جزائري متكامل، والتي رسخت قناعة لدى الشاعر الجزائري بأنّ " زامر الحي لا يطرب " لأنه وببساطة قد فقد صوته في زحام الأصوات الوافدة من هنا وهناك !!..

479 - رمضان حمود : بذور الحياة ، ص 106 .

480 - يوسف ناوري : الشعر الحديث في المغرب العربي ، ج1 ، ص 226 .

481 - صدر هذا الطرح عن الشاعر " أبو القاسم سعد الله " ، ينظر : شلتاغ عبود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر ، ص 71 .

2-2-2- العبور :

وهي مرحلة انتقالية جسدتها النصوص الشعرية التي عبرت بها الممارسة الشعرية في الجزائر من التقيّد بالمفهوم التقليدي للشعر والولاء لعموده إلى مواكبة ركب الحداثة الشعرية .

يتوزع فعل العبور -في تصورنا- عبر ثلاث مراحل منفصلة؛ هي بمثابة نقالات شهدها المشهد الشعري الجزائري ، كانت بدايتها تجارب شعراء الخمسينيات، ومحاولتهم التزوع إلى كتابة الشعر الحر، ومنهم تحديداً "أبو القاسم سعد الله" و"أبو القاسم خمار" و"أحمد الغوامي" و"محمد الصالح باوية"، لتأتي النقلة الثانية مع تجارب شعراء السبعينيات؛ "عمر أزراج" و"عبد العالي رزاق" و"حمري بحري" و"مصطفى الغماري" و"أحمد حمدي" و"زينب الاعوج" و"أحلام مستغانمي" و"ريبعة جلطي" و"محمد زيتلي" ...، وصولاً إلى تجارب شعرية نصطلح عليها، مجازاً، بـ "شعرية الثمانينيات" وتشمل شعر "عبد الله حمادي" و"عز الدين ميهوبي" و"عبد الله بوخالفة" و"عثمان لوصيف" و"الاحضر فلوس"، ... وغيرهم .

هذا التقسيم الذي عمدنا إليه ترسيخ لما قلناه بداية بأن مسار تطور الشعر في الجزائر هو سلسلة جهود فردية نزعّت نحو التجريب عن رغبة لتجاوز ذاتها بالدرجة الأولى، وعليه فإننا سنواكب نصوص العبور إلى الحداثة الشعرية عبر المراحل الثلاث المتعاقبة في محاولة لرصد البعد التجريبي لكل واحدة منها .

بداية لا بد أن نقرّ بأننا اعتمدنا مصطلح "العبور" الذي وضعه الباحث "عبد الرحمن تيرماسين" في تسميته للتجارب الشعرية الأولى من شعر التفعيلة - وتحديدًا قصيدة "طريقي"⁴⁸² لأبي القاسم سعد الله و"الموتورة"⁴⁸³ لأبي القاسم خمار، و"أنين ورجيع"⁴⁸⁴ لأحمد الغوامي

482 - ينظر : عبد الرحمن تيرماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة العربية في الجزائر ، ص ص 26 - 29 .

483 - ينظر: محمد بلقاسم خمار : ديوان أوراق ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط 2 ، 1982م ، ص ص 117 - 118 .

484 - ينظر : أحمد الغوامي : الديوان ، تحقيق وتقديم : عبد الله حمادي ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، ط 2 ، 2005م ، ص ص 121 - 123 .

وينظر أيضاً: عبد الرحمن تيرماسين : مرجع سابق ، ص ص 30 - 32 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

وقصيدة "الصدى" لمحمد الصالح باوية⁴⁸⁵ - بقصائد العبور، وحجته في ذلك أن أصحابها « لم يتخلوا عن عمود الشعر ليتجاوزوه نهائيا ويتبنوا الشكل الجديد »⁴⁸⁶ ، فنصوصهم تلك بقيت طافحة بخصائص القصيدة التقليدية من حيث اللغة والصور الشعرية التي تحكم إلى الاستعارات والكنائيات والتشابه مع جنوح طفيف نحو التنوع في البنية الإيقاعية، الذي لم يتعد بعض التغيرات البسيطة، أوجزها "عبد الرحمن ترماسين" في قوله: «البنية الإيقاعية في القصائد الثلاث [طريقي"، "الموتورة"، "أنين ورجيع"] لم تتحرر من رواسب البنية التراثية إلا من خلال البنية التناظرية للبيت القديم، أما القصيدة الرابعة ["الصدى"] فقد حاول صاحبها الاستفادة من وقع إيقاع تفعيلاتها ومن بنية حروفها المضعفة وغير المضعفة، ومن الصراع القائم بين حروف المد في صلب القصيدة والقافية الساكنة الروي حيناً والموصولة بهاء السكت حيناً آخر أو بالباء الناتجة عن مجرى حركة الروي، ومن النغم المنبعث من سكون الروي "النون والميم واللام" وما تتميز به الميم الساكنة عن النون واللام الساكنتين، إذ يحس المتلقي استمراراً في نغم الميم وهي تبعث نغماً مدوراً ومستغرقاً كأنه وقع لموسيقى عسكرية »⁴⁸⁷ .

لكن الجدير بالتوضيح في هذا المقام أننا نستخدم مصطلح "العبور" من زاوية مخالفة لما ذهب إليه "عبد الرحمن ترماسين" في طرحه السابق، وذلك لاعتقادنا بأن الفعل التغيري الذي جسده النقات الثلاث عبر سلسلة التجارب الشعرية التي جاءت بعد تلك النصوص، سألقة الذكر، لم يتعد التقليد إلى فعل التجاوز؛ فهي لم تستطع تجسيد الخصوصية الإبداعية، التي لم تتحقق إلا في مرحلة متأخرة من الممارسة الشعرية في الجزائر مع شعراء خبروا جيداً الأزمة التي آلت إليها جميع مظاهر الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية، فراحوا ينشدون الاختلاف عبر نصوص شعرية لا تستجيب إلا لنداءات الذات الشاعرة الجزائرية، ولا تجسد إلا معاناتها ورؤيتها المأساوية للواقع وتطلعها إلى ممكن مختلف، ولعل هذا ما سيتضح تباعاً من خلال هذا المبحث.

485 - ينظر : محمد الصالح باوية : أغنيات نضالية ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، (دط) ، (دت) ، ص 33 . وينظر أيضا : عبد

الرحمن ترماسين : مرجع سابق ، ص 37-38 .

486 - عبد الرحمن ترماسين : المرجع السابق ، ص 40 .

487 - المرجع نفسه ، ص 43 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

وفي هذا السياق نسجل للباحث ذاته اعترافاً يؤكد صحة ما ذهبنا إليه في قوله: «القصائد السبعينية لديوان الشعر الجزائري هي استمرار لقصائد العبور المذكورة سابقاً، حاولت الخروج من دائرة الرومانسية وتخطتها مباشرة إلى الواقعية سعت إلى التخلص من الموروث الثقافي واحتضنت قضايا الجماهير لكنها لم ترق إلى بنية إيقاعية تجذب المتلقي وتستحوذ عليه، ولم يكن يسيراً لشعراء الثمانينيات برغم الظروف المهيأة والمواتية لهم فهم لم يتجاوزوا التجارب التي سبقتهم»⁴⁸⁸، حيث لم تعد الإضافات التي قدمها هؤلاء الشعراء «الزخرفة الشكلية أو استغلال فضاء الصفحات بل فيهم من حاول التمسك بالبنية الإيقاعية للشعر القديم وذهب إلى حد محاكاة إيقاعها، وفيهم من اتخذ من التصوف ملجأ له»⁴⁸⁹.

وهذا الطرح لا يختلف كثيراً عما ذهب إليه الشاعر "عبد الله بوخالفة" في قوله: «ليس هناك (جيل سبعيني) ولكن هناك مرحلة تمتد من 1962 إلى 1980، فلو قارنا⁴⁹⁰ مثلاً بين قصيدة لخمّار في 1964 وقصيدة لحمدي قالها في 1977 فلن نجد هناك اختلافاً بالنسبة للرؤيا الإبداعية أو بالنسبة لبنية القصيدة وعلى جميع المستويات»⁴⁹¹.

كما أن الملاحظ هو وجود شبه إجماع نقدي على قصور تجارب شعراء الخمسينيات عن تمثل البعد التغييري لحركة الشعر الحر كما تجسدت في المشرق على يد "نازك الملائكة" و"بدر شاكر السياب" و"عبد الوهاب البياتي" و"صلاح عبد الصبور"؛ حيث غلب عليها الفقر الفني والهناك اللغوية والإيقاعية⁴⁹²؛ وهو ما أكدّه "أحمد يوسف" في قوله: «فإننا لا نكاد نظفر بحضور هذه النصوص الشعرية الحداثيّة في المتن الشعري الجزائري الذي خاض غمار تجربة التجديد حضوراً يبرز التأثير الواضح بالشعراء الذين ذكرهم أبو القاسم سعد الله مثل السياب

488 - المرجع السابق ، ص 43.

489 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

490 - فعل المقارنة يشترط اختلاف اللغة ، لذلك فالأصح استخدام فعل الموازنة ، لما يجمع الشاعرين من ورائع في مقدمتها وحدة اللغة .

491 - ورد في : عبد الناصر خلاف : أسفار الشاعر عبد الله بوخالفة ، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية ، الحامة ، الجزائر ، ط 1 ،

2005م ص 155 .

492 - ينظر : أحمد يوسف : يتم النص ، ص 64 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

ونازك الملائكة والفيثوري ونزار قباني وغيرهم. وظل شعرهم أقرب إلى الشعر التقليدي حتى بعد الاستقلال منه إلى حركة "الشعر الحر"⁴⁹³.

وبناء على ما تقدم نأتي لتقديم المسوغات الموضوعية لما عمدنا إليه في هذا المبحث :

1- سنناقش بداية فعل العبور إلى الشعر الحر كما جسده تجارب شعراء الخمسينيات حيث تضافرت جملة من العوامل ساهمت في ظهور هذا الشكل الشعري الجديد على الساحة الإبداعية الجزائرية، تتقاطع في مجملها مع العوامل التي أدت إلى ظهوره في المشرق العربي فالنفور من الشكل الثابت للشعر العربي والرغبة في إيجاد شكل يتدفق معه التعبير عن التجربة الشعرية قد دفعا الشاعر الجزائري إلى الكتابة في هذا الشكل، إضافة إلى الحالة النفسية الناتجة عن ضغوط السلطة الاستعمارية القاهرة من جهة ورغبته الجارحة في التمرد والثورة على سوء الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية من جهة أخرى⁴⁹⁴.

وفي هذا السياق نؤكد دور المركز المشرقي وتأثيره على شعرائنا الذين فضلوا الخضوع لشكل شعري عربي جديد على الخضوع لمنجز شعر جزائري تقليدي أو الاقتداء بطرح تغييري جزائري من العشرينيات - ونقصد بذلك الطرح النقدي التجديدي الذي قدمه الشاعر "حمود رمضان" - وفي مقدمتهم الشاعر "أبو القاسم سعد الله" الذي تنسب إليه ريادة الشعر الحر في الجزائر⁴⁹⁵، والذي لم يتردد في الإجهار بولائه المشرقي في قوله: « كنت أتابع الشعر الجزائري منذ سنة 1947 باحثا فيه عن نفحات جديدة وتشكيلات تواكب الذوق الحديث، ولكنني لم أجد سوى صنم يركع أمامه كل الشعراء بنغم واحد، وصلاة واحدة.. غير أن اتصالي بالإنتاج القادم من الشرق، ولاسيما لبنان واطلاعي على المذاهب الأدبية، والمدارس الفكرية والنظريات النقدية، حملني على تغيير اتجاهي ومحاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر»⁴⁹⁶.

493 - المرجع نفسه ، ص 67 .

494 - ينظر :شلتاغ عبود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر ، ص 72 .

495 - لم تتر مسألة ريادة القصيدة الحرة جدلا كالذي عرفته في المشرق بين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ؛ حيث يوجد شبه إجماع بين الدارسين على أسبقية" أبي القاسم سعد الله " وأحقية هذا اللقب ، وللتوسع حول المسألة ينظر : شلتاغ عبود شراد : المرجع نفسه

ص ص 69- 72 .

496 - أبو القاسم سعد الله : دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، دار الآداب ، بيروت ، 1966 م ، ص ص 47- 48 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

ولعل في ما تقدم ما يدفعنا إلى التساؤل عن حقيقة هذا التحول الذي عاشته الممارسة الشعرية الجزائرية في خمسينيات القرن الماضي، وهل هو فعل تغيري تجاوزي هادف؟، أو هو مجرد صدفة ومثاقفة مع ما كان يعتدل في المشرق من ثورة وتمرد؟.

تترسخ لدى الباحث /القارئ المتبع لمنجزات شعراء الخمسينيات - الذين توحدوا بحركة الشعر الحر- قناعة مفادها أن نزوعهم إلى تجسيد هذا الشكل الشعري التجريبي في الممارسة الشعرية الجزائرية، وترسيخ فكرة القطيعة مع السائد الشعري الجزائري، لا يخلو من النقائص التي لازمتها، والتي حالت دون أن يكون إبدالا يرسم أفق مشروع تغيري جزائري عميق وشامل .

ولن نتحدث في هذا المقام عن الهنات اللغوية والإيقاعية التي أثبتت عجز شعراء المرحلة عن تمثل أبعاد هذا المشروع التغيري وعدم قدرتهم على تجاوز أصولهم التقليدية، بل سنقدم مبررات أكثر موضوعية تميز اصطلاحنا على منحزهم الشعري بفعل "العبور إلى الشعر الحر"؛ لأنه لم يكن مؤسسا على خلفية تنظيرية جزائرية من جهة، وعن رغبة في خدمة الشعر الجزائري بإثراء مساره وتطويره من جهة ثانية؛ فالذات الشاعرة الجزائرية كانت لا ترى في الشعر أكثر من وسيلة للتعبير عن رغبتها في التحرر، ولذلك اكتفت - في تلك المرحلة بالذات - بتلقي هذا المشروع التغيري لما وجدته فيه من توافق مع نزوعها نحو الثورة والتمرد والمطالبة المشروعة بالحرية، لكنها مع ذلك بقيت أسيرة انتمائها التقليدي، ولم تستطع تعميق هذه التجربة أو تطويرها، والدليل على ذلك ما آلت إليه ممارسة الشعر الحر في الجزائر بعد الاستقلال، حيث شهدت التجربة انقطاعا رهيبا بعد عزوف رائدها عن فعل الإبداع الشعري من جهة، وتراجع أبرز شعرائها عن اندفاعهم إلى هذا الشكل الشعري من جهة ثانية⁴⁹⁷.

وفي هذا السياق نؤكد أن فكرة البحث عن صاحب المشروع التغيري في الشعر الجزائري لا تستقيم، فكل المعطيات توفرت للشاعر "أبي القاسم سعد الله" لكي يكون هو ذاك، وقد كان مؤهلا للدخول في غمار التجريب الشعري؛ لأنه كان على صلة مباشرة بالثورة الأدبية

497 - ونقصد بذلك انصراف الشاعر "أبي القاسم سعد الله" إلى بحوثه الأكاديمية، وتراجع الشاعر "أحمد الغوالمى" عن تبني الشعر الحر في مقاله الذي نشر بجريدة "النصر" في عددها 564 الصادر في 24/04/1973م؛ الموسوم بـ: "رشحات على الشعر الحافى الخالي من الأوزان والقوافي" بعد أن كان أحد الذين نافسوا "سعد الله" على ريادة الشعر الحر بقصيدته "أين ورجيع". للتوسع ينظر: أحمد الغوالمى: الديوان، ص ص 47-55.

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

والشعرية في المشرق من خلال مجلة الآداب البيروتية التي نشر فيها أغلب دراساته وبعض محاولاته الشعرية ⁴⁹⁸، ومن خلال إقامته بالقاهرة حين كان طالبا، لكنه لم يخلص لهذا المسار التجديدي وتخلّى عنه، حيث سيصاب المتبع لتجربته الشعرية بخيبة انتظار حاول الكثير من الدارسين تقليص حدتها وتبريرها بانصرافه للبحث الأكاديمي الذي لا يرضى أبدا بالضرائر!!.. وعليه نخلص إلى القول بأنّ منجزات شعراء الخمسينيات لم تتعد العبور إلى تمثل ظاهر هذا المشروع التغييري عن طريق أخذ الإطار الشكلي واعتماده وسيلة لتجسيد طموح الذات الشاعرة الجزائرية إلى الاستقلال ورغبتها في التحرر، ولكنه تمثّل زاد من تابعيتها للمركز المشرقي، كما عمّق تملصها من ملامح الفرادة الإبداعية الجزائرية التي لمسنا شيئا منها في تجربة "حمود رمضان" سألقة الذكر .

2 - شهدت الممارسة الشعرية الجزائرية في سبعينيات القرن الماضي عبورا من نوع آخر استطاع خلق ما اصططلحت عليه بعض الدراسات بـ "سحر النص الشعري السبعيني وجاذبيته" ⁴⁹⁹، وقد تجسّد هذا العبور من خلال التزوع نحو توحيد مضامين القصائد المستوحاة من واقع التحولات السياسية والاجتماعية التي اعتنقت المشروع الاشتراكي الذي ميّز مرحلة السبعينيات في الجزائر؛ حيث واکب هذا المشروع تحول الممارسة الشعرية من الرومانسية إلى الواقعية، كما تجسّد أيضا من خلال معاشية نوع من الصراع جديد على الواقع الشعري في الجزائر يحتكم إلى معيار الزمن بين ما عرف بـ "الشعراء الشيوخ" القدماء التقليديين و"الشعراء الشباب" الجدد المحدثين!!..، إضافة إلى ظهور بعض الجماليات التي ساهمت في إدخال شعر المرحلة في موجة من التجريب الشكلي .

ولعل ما يجب الإشارة إليه بداية أن ظاهرة "السبعينية" هذه ؛ هي في حقيقتها لا تخص الشعر الجزائري فقط، بل إنّ مصطلح "جيل السبعينات" يحيل إلى ظاهرة مرتبطة ببروز جملة من العناصر المتشابهة فيما بينها، والتي أدت إلى إحداث مواصفات جمالية وشكلية متشابهة في غالبية النصوص الشعرية العربية عبر مختلف الأقطار العربية ⁵⁰⁰.

498 - ينظر : أحمد يوسف : يتم النص ، ص 62 .

499 - عبد القادر راجحي : النص والتقييد ، ج 1 ، ص 70 .

500 - ينظر : المرجع نفسه ، ج 1 ، ص 75 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

وقد عبّر " محمد زيتلي " ، وهو أحد شعراء المرحلة ، عن هذه الحركة / الظاهرة في الجزائر بقوله: «لقد انطلقت حركة الشعر الجديد في الجزائر على يد جيل جديد جعل هدفه الأول كتابة القصيدة الوثيقة التي لا تضحي بالجانب الفني لحساب الشعار السياسي ، ولا تحلق في السموات البعيدة بدعوى خدمة الفن والبحث عن الجمال وعدم السقوط في بلوى الشعار السياسي ، لقد عملوا من أجل كتابة الشعر الإنساني الدافئ الذي يحمل في خلاياه هموم الإنسان في هذه الأرض الطيبة»⁵⁰¹ ، كما أوضح "عبد القادر راجحي" في دراسته للبنية الشكلية لشعر السبعينيات في الجزائر مفهوم "القصيدة الوثيقة" ، أو القصيدة التي تجسد الاستماع الواعي لنض العصور وفق تصور "محمد زيتلي"⁵⁰² مبينا تعصب شعرائه للبعد الأيديولوجي؛ فإذا ما « حاولنا أن نرجع إلى زخم السبعينيات في بعدها الإبداعي العربي، وحاولنا أن نقارن مدى تقبل هذه الرؤية الإستراتيجية التي تحاول أن تحدد الإيديولوجية المستحوذة على النص بطريقة مسبقة ونهائية لوجدنا أن جيل الشعراء الجزائريين ممن تبناوا التوجه اليساري الاشتراكي على مستوى الاقتناعات الإيديولوجية وكتبوا القصيدة المتحررة من القيود الخليلية من أكثر الشعراء العرب إيمانا بأن الشكل يعكس الموقف الإيديولوجي»⁵⁰³ .

وقد تجلّى هذا التعصب لدى الكثير منهم في تعمدهم استعمال الكتابة سلاحا وأداة لتحقيق الهدف السياسي، حيث تحتل إيديولوجية الكاتب مسامات النص المضئية ويوتاته المجهولة محولة إياه إلى منتج خاضع لسلطة الإيديولوجيا⁵⁰⁴ .

لعل هذا ما أفرز جملة من المفارقات يمكن للقارئ ملامستها؛ وفي مقدمتها الاعتقاد الراسخ في أذهان شعراء المرحلة بأن النص " رسالة إيديولوجية " أولا وأخيرا ، وعليه لا يمكن للأبعاد الجمالية والفنية والشكلية بصفة عامة أن تتدخل في إقناع القارئ أو التأثير عليه إلا بالحجم والطريقة اللذين تريدهما الرسالة الإيديولوجية في حد ذاتها ؛ وذلك لأن علاقة الشاعر بنصه هي علاقة أبوية "دكتاتورية" يصبح النص من خلالها مجرد مساحة خاضعة لأوامر المبدع، حاملة لما

501 - محمد زيتلي : فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية ، دار البعث للطباعة والنشر ، قسنطينة ، الجزائر ، ط 1 ، 1984م ، ص

502 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 92 .

503 - عبد القادر راجحي : النص والتقييد ، ج 1 ، ص 114 .

504 - ينظر : المرجع نفسه ، ج 1 ، ص ص 114 - 115 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

يريد أن يظهر وعاكسة لما يريد أن يوصل للمتلقي في الصورة التي يحاول هو أن يوصلها بها وكذلك بالشكل الذي يريده هو⁵⁰⁵ .

ولعل هذا ما ذهب إليه الشاعر " عبد الله بوخالفة " وأكد به قوله: « أغلب الشعر الذي ظهر في السبعينات يفتقد إلى صفة الشعرية ، وهو بالدرجة الأولى خطاب سياسي »⁵⁰⁶ .

وعليه، فإنَّ المقاربة الموضوعية ستؤدي بنا « إلى التعامل مع ظاهرة " السبعينات "، فيما تحمله من فاعلية تحديثية رسخت الأشكال والموضوعات الجديدة، تعاملًا يدرج العوامل التي أثرت في النص الشعري من منظور تقاطع الأبعاد الثقافية المتعددة داخل فضاء النص والبحث عن عمق وشمولية الامتدادات العربية لهذا النص وهو يؤسس لحداثة شعرية تستمد صيرورة عناصرها الجمالية من شعرية اللحظة المغلفة بالمكان ومحلية خصوصياته »⁵⁰⁷ ، وستكون هذه الخصوصية زيادة في غنى النص، ليس في تمثله أو عدم تمثله للأدوات الحداثية فحسب، ولكن في احتضانه والكشف عن التناقضات العميقة التي تزرع تحتها منظومته الاجتماعية، والتي يحملها الشاعر ويتحملها، ويضمّنها في نهاية الأمر نصه⁵⁰⁸ .

فمن حيث نزوع شعراء السبعينات إلى توحيد الأطر اللغوية والفكرية والجمالية، نجد أنهم قد حاولوا كتابة نص شعري موحد ومتشابه « في كل أبعاده اللغوية والفكرية والدلالية والجمالية. وبدا لهم أن تحقيق هذه "الأحادية" لا يتم إلا من خلال تغييب ونفي ومحاربة النصوص الأخرى، غير أن النص الشعري السبعيني كان يفتح مجالاته الفنية والجمالية، لكل الأبعاد المغيبة والمنفية دون علم ودراية الشعراء أنفسهم »⁵⁰⁹ .

وفي هذا السياق نشير إلى أن في المنجز الشعري السبعيني شيء من السعي نحو ترسيخ فكرة القطيعة مع التجارب الشعرية الجزائرية السابقة ؛ إذ عمد الشعراء الجدد إلى رفض الوصاية الأبوية للشعراء الذين سبقوهم على مسار تطور الشعر الجزائري، وبرفضهم لهذا الماضي

505 - ينظر : المرجع نفسه ، ج1 ، ص 122 .

506 - ورد في : عبد الناصر خلاف : أسفار الشاعر عبد الله بوخالفة ، ص 156 .

507 - عبد القادر راجحي: النص والتقييد ، ج1 ، ص 75 .

508 - المرجع نفسه ، ج 1 ، ص 75 .

509 - المرجع نفسه ، ج1 ، ص 85 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

الشعري لم يكن أمامهم إلا الانغماس في الراهن والتوحد بخطائية اللحظة الشعرية من خلال الانغماس في الحرية والاشتراكية والتقدمية⁵¹⁰ ، الأمر الذي أغرق معجمهم الشعري بمفردات: الفقراء والمستضعفين والمضطهدين والمستغلين والمقهورين والتقدمية والرجعية والامبريالية والفلاحين والكادحين والعاهرات والإقطاعيين والمحراث والحقل والفأس والمنجل، ... وغيرها⁵¹¹ وهو ما جسد المفارقة الرهيبة بين الواقع والممكن أو الطموح الذي تصبو إليه الذات الشاعرة في تلك المرحلة، إذ أن رغبتهم كانت تكمن في تجاوز سكونية التجارب الشعرية السابقة وتقليديتها، ولكن الممارسة الشعرية أثبتت انغماسهم في واقعية أسقطت منجزهم الشعري في تقريرية لم نعهدها في كثير من النصوص الشعرية التي سبقتهم .

كما نشير أيضا إلى أن الصراع الذي ولد بين الشعراء (الشيوخ) - بما تحمله الكلمة من دلالات الكبر والعجز والانهاء والثبات ، وبما تحمله أيضا من إحالات على عمر التجربة الشعرية ونضجها - والشعراء (الشباب) - بما تحيل إليه الكلمة من دلالات الابتداء والعنفوان والإرادة والتجديد⁵¹² - يحيل إلى مرجعية خاصة تشارك كل منها في صياغة مشروع المتلقي الذي تريد صناعته، وتكون من خلاله البنية الشكلية أداة لتبرير الموقف الإبداعي من حيث : أولا: ارتباط الشكل الشعري التقليدي بالشعراء الشيوخ؛ "السائحي الكبير" و"محمد العيد آل خليفة" و"مفدي زكرياء"، وغيرهم كثير من الشعراء الذين عايشوا فترة ما قبل الاستقلال وكانوا أوفياء للبنية العمودية الخليلية ورافضين لم يقوم به الشعراء الشباب من تجديد، ويُعتقد أن رفض الشيوخ لحركتهم التجديدية إنما هو خوف على مناصبهم ورجفة لطموحاتهم البرجوازية ولذلك فهم يغلقون الأبواب في وجه كل قادم جديد يحاول التمرد على هيبة الشكل التقليدي وسلطته.

ثانيا: ارتباط الشكل الشعري الحر بشعراء ما بعد الاستقلال من أمثال : "عبد العالي رزاق" و"أحمد حمدي" و"أزراج عمر" و"محمد زيتلي" و"حمري بحري" و"مصطفى الغماري"

510 - أحمد يوسف : يتم النص ، ص ص 75 - 76 .

511 - المرجع السابق ، ص 76 .

512 - ينظر : محمد زيتلي : فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية ، ص 64 . وينظر أيضا : حسن فتح الباب : شعر الشباب في

الجزائر بين الواقع و الآفاق ، م .و .ك ، الجزائر ، 1987م ، ص 15 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

و" عبد الحميد شكيل"...، وغيرهم من الشعراء ممن لم يكن لهم في نهاية الأمر علاقة عضوية وثيقة بالجيل السابق، لا على مستوى تأثيرات التكوين الثقافي والتربوي فحسب، ولكن على مستوى الانتماء السياسي والانتماء الإيديولوجي⁵¹³.

وفي تعليقه على تجريبية شعراء السبعينيات استشهد الناقد " أحمد يوسف " بمقطع للشاعر "حمري بحري" من ديوانه "ما ذنب المسمار يا خشبة"⁵¹⁴، أقرّ من خلال تحليله بأنّ الإيديولوجية وحدها لا تصنع شعرا عظيما، ولاسيما « إذا كانت هذه اللغة مصابة بمرض فقدان المناعة الشعرية ولا يشفع لها أنها تنتمي إلى الواقعية الاشتراكية التي أساء فهمها بعض شعراء هذا الجيل... فهذا المذهب أنتج شعراء عظاما في العالم امتلكوا رؤيا إنسانية، وعبروا عنها بلغة شعرية رفعت من هذه الرؤيا إلى مقامات فنية عالية استطاعت أن تبرر رسالتها تبريرا شعريا وليس سياسيا مثل مايكوفسكي وبابلونيرودا وناظم حكمت. فهل نسمي هذا الشعر واقعا بهذه الثرية والسفور الأيديولوجي المتبرج والإسفاف اللغوي وخلو الصور من نبع ماء الشعر؟! »⁵¹⁵.

من الواضح أن الدرس النقدي الجزائري يعيب على شعراء السبعينيات طريقة انغماسهم في الواقع وتمثلهم لقضاياهم؛ وهذا ما رمى إليه الناقد " أحمد يوسف " بقوله : « ليس عيبا أن ينخرط الشعر في معركة التقدّم ، ويقف إلى صف القيم الإنسانية ويحارب القهر و...، إنّ العيب فقط عندما يستباح الشعر باسم هذه القيم ، وتهدر قيمة الفن باسم الدعوة لها . وينطبق الأمر -أيضا- على كل شعر يدعي الانتصار للإسلام وللوطنية أو للعرف أو للجهوية أو للقبلية أو حتى للمركزية . فهذه القيم النبيلة ليست بحاجة إلى فن هزيل من الناحية التعبيرية وشعر ضعيف من الناحية الفنية»⁵¹⁶.

كما عمّق الباحث " عبد القادر راجحي " هذا الطرح في تأكيده على أن التوحد بالواقع ومعايشة مشاكله وقضاياهم قد أخذ عند هؤلاء الشعراء طابعا قوميا ؛ وذلك في قوله: « جيل

513 - عبد القادر راجحي : النص والتنعيد ، ج1 ، ص ص 103 - 104 .

514 - ينظر : حمري بحري : ما ذنب المسمار يا خشبة ؟ ! ، منشورات مجلة آمال ، الجزائر ، 1981 م ، ص ص 11 - 12 .

515 - أحمد يوسف : يتم النص ، ص 76 .

516 - المرجع نفسه ، ص 77 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

السبعينات إنما هو جيل مخضرم في تحمله عبأين كبيرين أثرا في صياغة النص الشعري من الناحية الفنية والشكلية :

- أولهما معاشته وتحمله للانتصارات القطرية الضيقة من خلال شهادته على افتكاك الحرية المجزوءة من المستعمر، واستعمالها في صياغة المشاريع والتصورات الأحادية للحرية والثقافة والإبداع .

- وثانيهما معاشته وتحمله لانهزامات الأمة في حروبها القومية مع الكيان الصهيوني في المحافظة على مكاسبها القطرية من جهة ، وفشلها في تقديم البديل الحضاري والسياسي والثقافي للمجتمع العربي الذي خرج من أتون معركة تحريرية مريرة ليدخل في أتون معركة أخرى أكثر مرارة»⁵¹⁷ .

أما على مستوى الأطر الجمالية التي جسدت عبور شعراء السبعينات نحو التجريب الشكلي فلم « تكن الحداثة الشكلية لدى العديد منهم وليدة قناعة حققها الشرط الثقافي المرتبط بتطور البنية الشكلية العامة للشعر العربي، وإنما وليدة رفض مبدئي للبنية التقليدية الخليلية بدلالاتها رفضا إيديولوجيا ينطلق من وعي بعض هؤلاء الشعراء بأهمية محاربة الأشكال الشعرية التقليدية بطريقة وحيدة، وذلك بطريقة جهلها وتجاهلها وكسرها »⁵¹⁸ ؛ وقد جسدت تلك الكسور العروضية بساطة في التعامل مع الحداثة الشكلية وجهلا بقوانين اللعبة العروضية، يؤكد عدم القدرة على التحكم في تلك القوانين التي من المفروض أن تتجلى أشكالها في النص⁵¹⁹ .

وقد أكد الباحث "حسن فتح الباب" هذا الطرح في دراسته لنماذج من المنجز الشعري السبعيني مبينا بعض عثراتها، ومن ذلك مثلا ما سجله على تجربة الشاعر "أحمد حمدي" في ديوانه "قائمة المغضوب عليهم"⁵²⁰ و"انفجارات"⁵²¹، حيث يبين اختلال البنية اللغوية والعروضية في بعض قصائده⁵²²، وهو الأمر الذي دفعه إلى نصحه، بضرورة إعادة تنقيحها،

517 - عبد القادر راجحي : النص والتقييد ، ج1 ، ص 74 .

518 - المرجع نفسه ، ج1 ، ص 120 .

519 - المرجع نفسه ، ج1 ، الصفحة نفسها .

520 - ينظر : أحمد حمدي : قائمة المغضوب عليهم ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1980 .

521 - ينظر : أحمد حمدي : انفجارات ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 1982 م .

522 - للتوسع ينظر : حسن فتح الباب : شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق ، ص ص 86- 92 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

قائلا: « إن الشاعر الجزائري أحمد حمدي قادر على أن يتخلص من العثرات اللغوية والعروضية ، وعلى أن يعيد النظر في قصائده، لتنقيحها وتصحيحها قبل أن يتعجل بنشرها، ولكن الأهم من ذلك هو أن يؤمن معنا أن الفن على الأقل انتقاء ، فينمي قدرته على التكثيف والتركيز»⁵²³ .

وفي السياق نفسه قدّم " عبد القادر راجحي " قراءة لهذه الشوائب اللغوية والعروضية التي شوهت وجه النص الشعري السبعيني ، مفادها أن الشاعر السبعيني قد حاول التعبير عن رفضه للواقع «من خلال تكسير القواعد التي كان يلاقي صعوبة في تمثيلها فكريا وجماليا، وذلك من خلال استبدال الضرورة الشعرية بضرورة أخرى هو أقرب إلى فهم قواعدها، ألا وهي الضرورة الإيديولوجية»⁵²⁴ .

ومن خلال هذه الضرورة الإيديولوجية يحاول الشاعر إخفاء «شوائب النص الشكلية بصفة عامة والعروضية بصفة خاصة ، ويدراً ما تصدع من بناء و انكشف للنص من عدم قدرة الشاعر على مسايرة تطوره الطبيعي ، وما تجلّى أخيرا في عودة النص إلى بعده الخليلي باحثا في آليات القاعدة الساكنة فيه عن انسجامية نغمية لن يكون بدونها نصا شعريا معاصرا »⁵²⁵ .

نمثل على ذلك بقصيدة " مقاطع من أغنية الرفض في زمن الصمت " للشاعر " محمد زيتلي"⁵²⁶ التي يقول فيها⁵²⁷ :

تُعَايِشُنِي غُرْبَةٌ لَا تُطَاقُ
يُمَزِقُنِي الْيَأْسُ وَالْحُزْنُ فِي سَاحَةِ الشُّهَدَاءِ
يُقَاتِلُنِي الْوَاقِفُونَ
يُخَاصِمُنِي الصَّامِتُونَ
أَعُوذُ بِكُمْ أَيُّهَا الشُّهَدَاءُ
أُحْيِيكُمْ أَيُّهَا الْفُقَرَاءُ
وَأَلْعَنُكُمْ كُلُّ صُبْحٍ أَيُّهَا الْأُمَرَاءُ ..

⁵²³ - المرجع نفسه ، ص 92 .

⁵²⁴ - عبد القادر راجحي : النص والتقييد ، ج1 ، ص 121 .

⁵²⁵ - المرجع نفسه ، ج1 ، ص 121 .

⁵²⁶ - ينظر : محمد زيتلي: الأعمال الشعرية ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، 2007 م ، ص ص 58- 62 .

⁵²⁷ - ينظر : المصدر نفسه ، ص ص 61- 62 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

لأن الذين أمامي في ساحة الشهداء
مُصادرة كل أوراقهم والبطاقات
و الأغنيات التي عشقوها
مُصادرة كل أقوالهم و الأناشيد والرفض أيضا.
وحتى أحاديثهم ؟ عَجَباً ؟ صُودِرَت مَرَّتَيْنِ
لهذا تَراهم والصمت - يا وطني - تَوَأمين .

لا يتردد القارئ لهذا المقطع في ملازمة تقريرية اللغة المشحونة بالمعطيات السياسية والاجتماعية للمرحلة الغارقة في التغيي بأحلام الكادحين والفقراء ونبذ الظلم والقهر الاجتماعيين.

كما لا يتردد الباحث / القارئ أيضا في تسجيل بساطة التعامل مع الموروث في شعره، وفي المدونة الشعرية السبعينية عموما، حيث لم يتعد حضور التراث فيها التعبير عنه بحرفيته، أو تمثل النموذج المشرقي في أحسن الأحوال، وهذه مسألة سنأتي على توضيحها بالشواهد الشعرية في سياق لاحق من هذا البحث.

بناء على ما تقدم يمكن القول إن منجزات شعراء السبعينيات لا تتجاوز كونها عبورا يفتقد إلى الوعي العميق بمنطلقات الحداثة الشكلية للشعر العربي وبأبعادها الفنية، وهي أقرب إلى مواكبة "موضة العصر" - التي كان لا بد أن يركب قطار موجتها اليسارية الشاعر الجزائري في السبعينيات - منها إلى تمثل حقيقة التجريب، كما جسدهته الممارسة الشعرية العربية المعاصرة عند الشعراء المنظرين خاصة (نازك الملائكة، أدونيس، نزار قباني، محمد بنيس)؛ ولعل هذا عينه ما ذهب إليه الشاعر "عبد الله بوخالفة" وأكد به قوله : « في الحقيقة أنا أعارض الفكرة التي تقول بأن شعراء المرحلة السبعينية هم الذين أسسوا قيم الحداثة الشعرية في الجزائر، وذلك لعدة أسباب منها : أن هؤلاء انطلقوا من الانجازات الشعرية نفسها التي تأسست في المشرق العربي ونحن بدورنا انطلقنا من الانجازات نفسها ولكن أضفنا الانجازات الشعرية التي تحققت في العالم وهذا ما يجعلنا متساوين معهم ولكن ما يميزنا هو استفادتنا من الأخطاء التي وقع فيها شعراء السبعينات، ومنها ربطهم الميكانيكي الآلي بين الشعر والإيديولوجيا، لكن بعض شعراء

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

الثمانينات تفتنوا لهذه الحقيقة، فحاولوا الفصل بين الإيديولوجيا والأدب كعلاقة سببية»⁵²⁸.

وإلى هذا الطرح خلص أيضا الباحث "عبد القادر راجحي" - بعد دراسته للمتن الشعري السبعيني - حيث أكد أن تلك «الممارسة قد مكنت النص الشعري الجزائري المعاصر من ترسيخ أشكاله الجديدة في ذهن المتلقي، وإرساء قواعد أكثر وضوحا لتجربة نص "ما بعد السبعينات" تتجاوز في وعيها بعملية التجريب الشعري ما كان قد حققه النص السبعيني، وذلك من خلال تجاوز الإشكاليات التي أعاقَت تطور هذا الأخير، ومن ضمنها الإشكالية الإيديولوجية»⁵²⁹.

يدفعنا تأمل هذين الموقفين إلى التساؤل عن الاختلاف القائم بين شعر المرحلتين؟، وكذا التساؤل عما إذا استطاع شعراء الـ "الثمانينات" فعلا تحقيق التجاوز الذي عجز شعراء الـ "السبعينات" عن تمثله؟، وهو ما سنحاول الإجابة عنه في العنصر اللاحق من هذا المبحث.

3 - تمثل النقلة الثالثة من مرحلة العبور، ما اصطلاحنا على تسميته بـ "العبور إلى بنية لغوية جديدة" جسدها تجارب من أجمع الدرس النقدي الجزائري على تسميتهم بالشعراء المخضرمين أو شعراء الما بين⁵³⁰؛ الذين يقعون في منطقة البرزخ أو "الما بين"، فلا هم ينتسبون إلى "شعراء السبعينات" ولا هم من "شعراء التسعينات وبداية الألفية الثالثة" أو شعراء اليتيم والتمرد والتشرد في متاهات اللغة والتجريب في عرف الناقد "أحمد يوسف"⁵³¹.

وهنا نشير إلى اكتفاء هذا الأخير بذكر بعض الأسماء الشعرية التي شكّلت البرزخ بين خطائية الشعر السبعيني وحادثة شعراء اليتيم وانفتاحهم الكبير على التجريب؛ حيث أشار إلى الشاعر "عبد الله العشّي" و"اسطنبول ناصر" و"لخضر فلوس" و"علي ملاحّي" و"العربي عميش" و"يحياوي عياش" وإلى حد ما "لخضر بركة"⁵³².

وهي، كما يبدو، نظرة انتقائية لا تعبر إلا عن موقف صاحبها المحتكم إلى قراءته الذاتية للمدونة الشعرية الجزائرية أو لما توفر له منها، وهنا لا بد لنا أن نسجل ذلك الاختلاف الوارد

528 - عبد الناصر خلاف : أسفار الشاعر عبد الله بوخالفة ، ص 156 .

529 - عبد القادر راجحي : النص والتقييد ، ج2 ، ص 221 .

530 - ينظر : أحمد يوسف : يتم النص ، ص ص 83 - 84 . وينظر أيضا : عبد الملك مرتاض : التجربة الشعرية الحداثيّة في الجزائر

(1962-1990) ، مجلة الآداب ، ص ص 236-237 .

531 - ينظر : أحمد يوسف : يتم النص ، ص 83 .

532 - ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

في تصنيف الشعراء الجزائريين من دراسة نقدية إلى أخرى، الأمر الذي يؤكد احتكام هذه التصنيفات جميعها إلى معيار الذاتية بالدرجة الأولى .

يستوقفنا في هذا السياق تصريح لأحد شعراء العبور إلى بنية لغوية جديدة؛ وهو الشاعر "عبد الله بوخالفة" يقول فيه : « أنا أعتقد بأنَّ الشعراء الثمانيين قد أحدثوا القطيعة الشعرية الإبداعية مع الشعراء الذين سبقوهم وذلك عندما انطلقوا من الإبداع أي من (الشعرية) ولم ينطلقوا من الإيديولوجيا »⁵³³ .

وهنا نشير إلى تقاطع الكثير من الدراسات النقدية في تأكيدها على خصوصية هذه المرحلة التي تكمن في تحررها من الهيمنة الإيديولوجية التي طبعت التجارب الشعرية السابقة؛ وبالتالي تخليها عن الثثرة الشعرية، وتكريسها التركيز على مستوى البناء الفني من خلال معطيات متعددة شكلت انتصارا للقصيدة الحديثة؛ منها خاصة استغلال اللغة الدرامية والبناء الدرامي من أجل تصوير حركة الواقع والتفاعل معه وبه، كما تجسد ذلك أكثر على مستوى الصور الشعرية التي أصبحت تقوم على أسلوب التنافر والتضاد واللمح السريع، والبناء الحلمى والطفولي، وكذا الرمز بمختلف أنماطه وأشكاله⁵³⁴ .

ولعل هذا ما ذهب إليه "عبد الكاظم العبودي"، وأكدده في قوله: «لم يقطع شعراء الثمانينيات حبل مشيمنتهم عن ثورة نوفمبر وتراث بلادهم الثوري، لكنهم تمايزوا عن سبقوهم بالتحرر من أي ضغط أيديولوجي أو سياسي ، وعندما كتبوا الشعر الملتزم كانت الثورة وأحداث العراق وفلسطين قرأ من قبل الشاعر نفسه، قراءة وجدانية ذاتية »⁵³⁵؛ حيث عكس شعراء الثمانينيات تجاوزهم للتاريخ والموقف الرسمي فصدقوا ذاتيا ، واقتربوا إلى جمالية متدفقة في بنية النص وتناوله الملتزم الخالي من كليشيهات الماضي وتجارب من سبقوهم⁵³⁶ . ولعل هذا ما نلمسه أيضا في الطرح الذي قدمه " فاروق أسمىرة " الذي راهن فيه على

533 - ورد في:عبد الناصر خلاف : أسفار الشاعر عبد الله بوخالفة ، ص 155 .

534 - ينظر : عبد الحميد هيمة : البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر — شعر الشباب نموذجاً ، مطبعة هومة ، الجزائر ، ط 1 ،

1998م ص 12 .

535 - عبد الكاظم العبودي : راهنية الجيل الشعري الجديد في الجزائر — موجة أم امتداد متمرد؟ ، مجلة الثقافة ، وزارة الثقافة ، منشورات

المكتبة الوطنية الحامة ، الجزائر ، ع 8-9 ، 2006م ، ص 20 .

536 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 20 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

خصوصية قصيدة الثمانينيات، التي قسمها إلى قسمين⁵³⁷ :

- يتمثل الأول منهما في حساسية البنية التي أحدثت ثورة حقيقية في الذاكرة الشعرية الجزائرية وهذه الحساسية بلغت حسبه ذروتها مع الشاعر "عبد الله بوخالفة"، وقد حصر أهم جمالياتها في : أ- الذاتية (الرؤية) . ب- الشكلية (اللغة). ج- الصوفية (الرؤيا). د- الدرامية (الزمن). هـ - المحلية (الفضاء)، حيث تميّزت هذه الحساسية بطغيان البنية والتقنية الشكلانية على المحتوى الإنساني ، وبالتالي الوقوع في فردانية تكاد تكون مطلقة، كما تميزت أيضا بتحويل التجربة الإنسانية والاجتماعية إلى فضاء ذاتي مغلق ذي طبيعة تقمصية وتجريدية بحتة على مستوى اللغة ونظامها الإشاري والسياسي⁵³⁸ .

- أما القسم الثاني فقد اصطلح على تسميته بالاتجاه الحيوي أو الحساسية الجديدة التي تنسحب على أواسط الثمانينيات وبداية التسعينيات؛ وهي حركة شعرية تحاول استثمار كل التقاليد الخلاقة المنتجة للشعرية الجزائرية طوال تاريخها القصير. وأهم هواجسها وجوديا أنها تصيغ أسئلتها الخاصة انطلاقا من قصيدة الحداثة نفسها محاولة إعادة أركيولوجيا الكتابة، انطلاقا كذلك من خصوصية تاريخية متعلقة بالزمان والمكان إضافة إلى الحركة التي تقوم على جدل صوفي مع العالم⁵³⁹ .

تبني الباحث "محمد بن زيان" الطرح السابق مؤكدا أن الشعر الجزائري قد سعى في هذه المرحلة إلى كسر الأصنام والدوغماتيات التي لم تتحرر في رؤيتها الشعرية من حساسية الصحراء بجغرافيتها وأنتروبولوجيتها وميتافيزيقيتها، والتحرر من أجل الانخراط في الحداثة⁵⁴⁰ .

يتأكد أمام الباحث / القارئ عمق الطروحات النقدية السابقة ، وهو يتأمل تجربة الشاعر "عبد الله بوخالفة" في جنوحه نحو غسل لغته الشعرية من كل الدلالات القديمة، وشحنها بدلالات أخرى مختلفة فتحت نصوصه الشعرية على عوالم الإيحاء والرمز، ومن ذلك مثلا ما

537 - ورد في : محمد بن زيان : الشعرية الجزائرية - مسار التجريب و إرهابات التميز ، كتابات معاصرة ، بيروت ، لبنان ، ع 43 ، م

11 آذار - نيسان 2001 م ، ص 50 .

538 - ينظر : المرجع السابق ، ص 50.

539 - ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

540 - ينظر : المرجع نفسها ، الصفحة نفسها .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

جاء في المقطع الأول من قصدته "رمضان حمود قبل اقتحامه لبوابات مدينة لخروب" ⁵⁴¹:

قَبْلَ أَنْ تُغْرِدَ الطُّيُورُ فِي الْوُدَيَانِ

وَقَبْلَ أَنْ تَشْتَغِلَ الْهَيَاكِلَ

وَقَبْلَ أَنْ تَحْتَفِلَ الشُّمُوعُ

رَأَوْهُ فِي الدُّمُوعِ

مُبْلَلًا بِدَهْشَةِ التَّمَايُزِ

بِرُوعَةِ الْحُدُودِ

وَفِي يَدَيْهِ أَلْفُ مَنْزِلٍ

وَفِي جَبِينِهِ صُمُودٌ .

⁵⁴² يستوقفنا عنوان هذه القصيدة باعتباره العتبة النصّية الأولى ، أو باب الولوج إلى النص

حيث نرصد فيه بنيتين اسميتين مشحونتين بفيض من المرجعيات التاريخية والجغرافية من خارج النص ، الأولى منهما اسم الشاعر "حمود رمضان" بما يحيل إليه من دلالات الجنوح الفردي نحو الثورة والتمرد على الأعراف الشعرية السائدة ، أما الثانية فمدينة "الخروب" ، هذا الجزء الجغرافي الحيل على عاصمة الشرق الجزائري "قسنطينة" ، الذي لا يلبث أن يتحول في النص إلى معادل موضوعي للكل (الجزائر) وطن الشعارين .

يتوسط البنيتين الاسميتين الظرف الزمني "قبل" موصولا بالمصدر (الاقتحام)، وهو تركيب يؤكد عدم تجسد الفعل بعد؛ لكنه يحمل - في الوقت نفسه - جملة من الإيحاءات يمكن للقارئ استخلاصها من دلالة فعل الاقتحام، الذي يوحي بقوة القيام بدخول المدينة واختراق أسوارها كما يتضمن أيضا نية خفية لتغيير واقعها وملامح الحياة فيها ، نستخلصها من اختلاف هذا الوافد (المُتَحِم) ؛ فهو ليس زائرا عاديا ، بل هو المخلص الذي يأخذ سمات البطل المنتظر لإخراجها مما هي فيه؛ ولعلها الدلالة التي أكدتها لغة الشاعر الانزياحية العليا المصفاة في قوله :

⁵⁴¹ - نشرت القصيدة بجريدة "النصر" في 20 أبريل 1986 م ، وللتوسع ينظر : عبد الناصر خلاف : أسفار الشاعر عبد الله بوخالفة

ص 30-31 .

⁵⁴² - ينظر : خليل موسى : قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر — دراسة ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000م

ص 138 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

"مبللا بدهشة التمايز / بروعة الحدود / وفي يديه ألف متزل / وفي جبينه صمود"؛ فكلها - كما يبدو - دلالات إيجابية تحمل وعدا بحياة جديدة مختلفة، قوامها التجدد والفاعلية.

هذا التزوع التجريبي الذي يركب موجة "الانزياح"، والذي يرقى بشعره عن تقريرية الشعر السبعيني يتعمق أكثر من خلال توظيفه لتقنية "القناع" (MASQUE)⁵⁴³؛ حيث أجادت الذات الشاعرة تحويل شخص الشاعر الثائر "حمود رمضان" إلى قناع يشمل شخص "عبد الله بوخالفة" كما يتعداه إلى كل شعراء الحرية في العالم؛ حيث يقول⁵⁴⁴:

وَعِنْدَمَا رَأَوْهُ فِي الْجِهَاتِ كُلِّهَا
تَضَامُنُوا مَعَ الْأَمِيرِ وَالطُّلُولِ
تَضَامُنُوا مَعَ الَّذِينَ يَقْتُلُونَ
وَمَزَقُوا الْحُرُوفَ
لَأَجْلِ أَنْ يُشَرِّدُوا السَّنَابِلَ
وَيَحْرِقُوا الْبُرُوجَ
وَلَمْ يَزَلْ يُوزَعِ الْقُبُورُ
وَيَرْتَدِّي الرِّمَالُ
وَلَمْ يَزَلْ
يُحِبُّ أَنْ يَقْتَلَعَ الْقَدْرَ يَرْفُضُ الزَّوَالَ
لَأَنَّهُ مُنْفَصِلٌ كَالثَّارِ
صَدِيقُ كُلِّ نَارٍ .

يستوقفنا في هذا المقطع الشعري، بل وفي القصيدة ككل، استخدام الشاعر للكلمات بصيغتها المعرّفة [الجهات، الأمير، الطلول، الحروف، السنابل، البروج، القبور، الرمال، القدر الزوال الثار]، والتعريف يخصص الدلالة ويحددها⁵⁴⁵، وهو ما شحن نصه بفيض من المعاني

543 - لمزيد من التفصيل ينظر: قصيدة القناع، الفصل الثالث من هذا الباب .

544 - ينظر: عبد الناصر خلاف: أسفار الشاعر عبد الله بوخالفة، ص 31 .

545 - جاء في كتاب "شرح كتاب الحدود في النحو" للإمام "عبد الله بن أحمد الفاكهي النحوي المكي" (ت 972هـ) أن «أل صالحة لأن يعرف بها كل نكرة، فإذا استعملت في واحد عرفته وقصرته على شيء بعينه». ينظر: المرجع نفسه، تح: المتولي رمضان أحمد الدميري

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجذائر

تصب في الصراع الجدلي بين الذات الشاعرة/ القناع (رمضان حمود)- الذي يحاول اقتحام جمود الواقع (المدينة)، وكسر رتافته وثباته — وبين هذا الواقع الذي جسده من خلال السلطة الجائرة (الأمير) والتابعين لها (الطلول الذين يقتلون ويمزقون الحروف)؛ حيث جنح الشاعر إلى التشفير اللغوي عن طريق الاشتغال على الرمز، وهو ما يوحي به التقابل الضدي بين (الطلول) و(النار)؛ فالرمز الأول يوحي بالخواء وانعدام الفاعلية والجدوى؛ حيث الاكتفاء بترديد الصدى لا أكثر ولا أقل، في حين استعان الشاعر بأحد عناصر الخلق (النار) وقد أورد الكلمة/ الرمز نكرة، الأمر الذي فتحها على مجال تأويلي أوسع قادر على استيعاب كل ثورة تغييرية فاعلة ومؤثرة ؛ ولعل هذا ما يبرز بشكل أكثر وضوحا في المقطع الأخير من القصيدة، الذي جاء فيه قوله ⁵⁴⁶ :

بَلْهَفَ الشَّاعِرِ لِلْجُذُورِ
بَلْهَفَ الدَّلِيلِ لِلْبُحُورِ
لَكِنَّهُ اكْتَشَفَ الشَّقَاءَ
أَرَادَ أَنْ يَسْتَأْصِلَ الْحَجَرَ
وَيَجْمَعَ الْبُرُوقَ
فَاسْوَدَّتِ الدُّرُوبُ فِي ثِيَابِهِ
وَاسْوَدَّتِ الصَّحَرَاءُ ...

هذه النبذة الحزينة التي تعكس معاناة الذات الشاعرة في واقع لا يقبل التغيير تجسدت عبر تعامل مختلف مع اللغة الشعرية، حيث استطاع الشاعر خلق الانزياح الذي أعطى النص طاقات إيجابية خلاقة يمكن استخلاصها من التقابل الضدي بين (الجذور) و(الشقاء) وبين (البروق) و(الحجر) في هذا المقطع الشعري .

لا يتردد القارئ لهذه القصيدة – ولغيرها من قصائد الشاعر "عبد الله بوخالفة"، ومنها

مكتبة وهبة ، القاهرة مصر ، ط 2 ، 1414هـ – 1993م ، ص 135 . وينظر أيضا : محمود أحمد نخلة : التعريف والتشكيك بين الدلالة

والشكل ، مكتبة زهراء الشرق القاهرة ، ط 1 ، 1999م ، ص ص 21 – 80 .

546 – ينظر : عبد الناصر خلاف : أسفار الشاعر عبد الله بوخالفة ، ص 31 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

خاصة "مقدمات البوح"⁵⁴⁷، "شلال المغامرات"⁵⁴⁸، "عذابات العربي بن مهيدي"⁵⁴⁹ "رحلة التروبادور إلى جبل بومنقوش"⁵⁵⁰، "قراءات صوفية في الزمن الجنوبي"⁵⁵¹ و"التروبادور"⁵⁵² - في تسجيل جملة من الملاحظات، لعل في مقدمتها انتقال تجربة الشاعر في تعاملها مع الموروث من مرحلة "التعبير عن" التي وصفت الممارسات الشعرية السابقة، إلى مرحلة "التعبير بـ"، التي تعكس وعيا شعريا ونضجا كبيرين، يتجليان بعمق في جنوح الذات الشاعرة إلى التوحد بالرموز والشخصيات الجزائرية الفاعلة مما أضفى على نصوصها شيئا من خصوصية الانتماء وتميز الإجراء على مستوى الكتابة الشعرية، إضافة إلى الشعرية الطافحة للغة التي قوامها كسر القرائن المنطقية بين (المسند) و(المسند إليه) وخلق أقصى مسافات التوتر، مع استغلال الوجد العرفاني الصوفي ولغته الإيحائية المشفرة؛ وهذه الخصائص مجتمعة شكّلت ما اصطلحنا على تسميته بالعبور إلى بنية لغوية جديدة لعلها كانت المهادر نحو تجارب شعرية أكثر توغلا في أرض الحداثة؛ تلك التي خلقت - كما سيتضح في المبحث اللاحق - معلما مختلفا على مسار تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر، ولعل هذا ما أكدّه أيضا الباحث "عبد الكاظم العبودي" بقوله: «لقد عكس شعراء الثمانينيات تجاوزهم للتاريخ والموقف الرسمي وصدقوا ذاتيا، وكانوا يقتربون إلى جمالية متدفقة في بنية النص وتناوله الملتمزم من دون كليشيهات الماضي وتجارب من سبقوهم»⁵⁵³.

لعل في ما تقدم ما يدفعنا إلى الإقرار بأن السر وراء هذا الانفتاح الواعي لشعراء الثمانينيات على التجريب هو نزوعهم نحو (الذات) بما تحمله من خصوصية إبداعية، ومن وجدانية أيضا، وبالتالي تملصهم من هيمنة (الموضوع) الذي سيطر على شعر المراحل السابقة

547 - نشرت هذه القصيدة بجريدة "أضواء" شهر ماي 1985م العدد 74، وللتوسع ينظر: عبد الناصر خلاف: أسفار الشاعر عبد الله بوحالفة، ص ص 35-39.

548 - نشرت القصيدة بجريدة "النصر" في 20 سبتمبر 1987م، للتوسع ينظر: المرجع نفسه، ص ص 43-46.

549 - ينظر: المرجع نفسه، ص ص 58-61.

550 - نشرت هذه القصيدة بجريدة "النصر" في 14 أكتوبر 1984م، ينظر: المرجع نفسه، ص ص 62-63.

551 - نشرت هذه القصيدة بجريدة "النصر" أيضا في 29 جانفي 1984م، ينظر: المرجع نفسه، ص ص 85-86.

552 - نشرت هذه القصيدة بجريدة "النصر" على ثلاثة مراحل؛ المقطع الأول بتاريخ 28 / 04 / 1985م، والمقطع الثاني

في: 12 / 04 / 1986م والمقطع الأخير في 07 / 06 / 1987م؛ للتوسع ينظر: المرجع نفسه، ص ص 87-92.

553 - عبد الكاظم العبودي: راهنية الجيل الشعري الجديد في الجزائر - موجة أم امتداد متمرد؟، مجلة الثقافة، ص 20.

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

ومنها خاصة شعر السبعينيات، وفي هذا السياق برر الباحث " يوسف وغليسي " الوجدانية التي اعتلت المعجم الشعري لشعراء الثمانينيات بجملة من العوامل ، ذكر منها⁵⁵⁴ :

- زوال عامل الالتزام الاشتراكي (مرحلة البناء الوطني خلال السبعينيات)، وعدم التزام الخطاب الشعري " الثماني " بقضية واضحة محدد يدافع عنها، ويضحى - في سبيلها - بالهموم الذاتية .

- أخذ العبرة من سليات المرحلة السابقة، التي حاولت أن "تموضع" الذات الشعرية، وأن تتشبث بالقضايا الموضوعية الخالصة، فكانت النتيجة ضياع الهويات الشخصية للشعراء في غمرة الجري وراء تلك القضايا .

- العودة الواضحة إلى التراث الشعري العربي القديم، التي شهدتها مرحلة الثمانينيات، وكان -لا بد- أن تصطبغ هذه العودة بصبغة الوجدانية، بحكم أن الخطاب الشعري العربي القديم، قد لازمته صفة "الغنائية/الذاتية"، حقبا من الأزمان، وما استطاع أن يتخلص منها - تخلصا نسبيا - إلا بعد ظهور موجة " المذاهب الأدبية " .

وعليه فقد ساهمت هذه العوامل مجتمعة في انفتاح شعراء المرحلة على تجريب أشكال شعرية جديدة حيث جنحوا نحو الـ "توقعية" و "القصيدة النثرية" و "قصيدة القناع" ، مع تعميق الكتابة على نمط القصيدة الحرة، وهو ما أفرز قصيدة حدثية جزائرية الملامح والروح، أخذت في البروز بشكل أكثر نضوجا، واكتمالا مع التجارب الشعرية الجديدة التي رسمت تفاصيل المرحلة الأخيرة من مسار تطور الممارسة الشعرية الجزائرية المعاصرة .

2-2-3- الاختلاف :

هي مرحلة رسمت ملامحها تجارب شعراء "التسعينيات وبداية الألفية الثالثة"، الذين عرفوا بشعراء "الأزمة" أو شعراء " المحنة " ⁵⁵⁵ أو شعراء " الراهن الشعري "؛ أو جيل الشباب (جيل

⁵⁵⁴ - يوسف وغليسي : في ظلال النصوص - تأملات نقدية في كتابات جزائرية ، جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 1430هـ -

2009 م ، ص ص 09-10 .

⁵⁵⁵ - ينظر : مصطفى بلمشري : شعراء المحنة .. غربه وانكفاء على الذات ، مجلة الثقافة ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، ع 8-9 ، 2006م

ص ص 14-17 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

الحدثاثة الشعرية) الذي يمثل البداية الحقيقية للشعر الجزائري الحديث⁵⁵⁶، أو جيل "اليتيم" والقطيعة مع الممارسات الشعرية الجزائرية السابقة⁵⁵⁷.

تتقاطع هذه التسميات جميعها في تأكيدها على أن هؤلاء الشعراء قد شكلوا شعرية جزائرية مختلفة⁵⁵⁸ الأطر والملامح، تتوغل - بتفاعلها العميق مع واقعها الاجتماعي والسياسي، وبتوظيفها الواعي لموروثها التاريخي والديني والأدبي - في أرض الحدثاثة الشعرية، بنضج تجاوزت به الكثير من الهنات التي وقعت فيها التجارب الشعرية السابقة.

لا يتردد الباحث / القارئ لشعر هذه المرحلة في ملامسة الطموح إلى تجسيد الخصوصية الجزائرية، وبالتالي تحقيق التمايز العربي المعاصر، وهو طموح لم يلبث أن تحوّل إلى هاجس سكن العديد من التجارب الشعرية التي انفتحت بشكل كبير على التجريب سواء في شكل القصيدة أو في موضوعاتها؛ فعلى الرغم من كونها حركة شعرية حديثة العهد، قد نشأت على هامش الثقافة العربية التقليدية السائدة، إلا أنها حملت طابع التنوع، كما استطاعت تحقيق الاستقلالية التي أسقطت عن الشعراء كل الأقنعة الإيديولوجية وأبعدتهم عن حقل الدعاية السياسية لطرف أو لآخر⁵⁵⁹.

ولعل هذا ما ذهب إليه "عبد الكاظم العبودي" في قوله: «لقد تميزت موجة الشعر الجزائري الجديدة بأنها أجراً حركة شعرية عربية، لكونها افتكت طريقها وطنياً وعربياً وعالمياً بجهود ذاتية ومن عرق وجهود شعرائها ومكابداتهم وآلامهم. لذا وجدنا أسماءها في معجم البابطين وملتقيات وحضرت المربد الشعري طوال دوراته في فترة حصار العراق دون مساعدة من أحد. كان الشعراء الجزائريون وخاصة الشباب، يدفعون تكاليف سفرهم إقامتهم من إمكانياتهم المحدودة، لإسماع صوت الشعر الجزائري والتعريف بحركيته الجديدة»⁵⁶⁰.

في هذا الطرح إشارة إلى الصعوبات التي واجهت شعراء هذه المرحلة - في محاولتهم صنع

556 - ينظر: عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر - شعر الشباب نموذجاً، ص 06.

557 - ينظر: أحمد يوسف: يتم النص، ص 17.

558 - لا بد أن أؤكد أن توظيف البحث لهذا المصطلح بعيد عن محدودية ارتباطه بـ "رابطة الاختلاف" الجزائرية، لأنه يشمل الدلالة على النص الشعري الذي أظهر اختلافه عن السائد الإبداعي الجزائري المعاصر.

559 - ينظر: عبد الكاظم العبودي: راهنية الجيل الشعري الجديد في الجزائر - موجة أم امتداد متمرد؟، مجلة الثقافة، ص 22.

560 - المرجع نفسه، ص 21.

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

التفرد وإعطائه النكهة الجزائرية الخالصة- على الصعيدين الداخلي والخارجي؛ حيث استطاعوا تحويل الأزمات السياسية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية إلى محرك فاعل في العملية الإبداعية كما أظهروا تميزا في توظيف التراث وفي الأخذ بالجمالية المكانية والقدرة على استثمارها في تشكيل ممكن في بديل يتجاوز سوداوية الواقع ومأساويته .

ولعل هذا ما نستشفه من تصريح الشاعر "حكيم ميلود" الذي جاء فيه قوله : « قدر الشاعر الجزائري أن يكون منفيا داخليا وخارجيا، وروحيا وجسديا مند بكر بن حماد وابن خميس وقدره أن يكون شاهدا وشهيدا... في هذا الخراب تنمو وردة الشعر الجديد مشهورة أسئلتها النوعية، وترتيبها المستمر، باختيار المتاه، لأنه المعنى الحقيقي للكتابة... هناك البدايات الدائمة ومتعة الدوران داخل الجغرافيا السحرية لمملكة الشعر ، وداخل الفجيرة الشفافة لواقع دموي لا ينتج إلا المنسوخ وكرنفالات الأقنعة التي تجدد تراجيديا الوعي الشقي ... »⁵⁶¹ ، وأمام هذا الوضع لم يبق أمام هذا الشاعر إلا أن « يؤثت بيت وجوده ، سواء باللاجدوى، الذي يعتبر الجدوى الوحيد في بعض الأحيان أو بالشهادة المحرقة على التشظي الذي يضع الإنسان أمام سؤاله القديم (سؤال المعنى) ، لا بمفهوم اليقين ، ولكن بحكمة المياه التي تسيل دون أن تصل»⁵⁶² .

بناء على ما تقدم يتحتم على الباحث /القارئ وهو يناقش طبيعة "الاختلاف" الذي جسده شعراء التسعينيات وبداية الألفية الثالثة أن يأخذ في اعتباره العوامل التي ساهمت في تشكيل الخصوصية الشعرية لهذه المرحلة؛ لأنّ هذا الإبداع هو وليد ظروف موضوعية فرضت نفسها على المبدعين شملت الأزمة السياسية الحادة ، والحالة الاجتماعية المأساوية والفراغ الثقافي القاتل وما رافقه من شعور بالإحباط النفسي والتوتر، وهذا ما حتم على الشعراء ذلك الارتباط العضوي بأحداث عصرهم وقضايا واقعهم .

فالقراءة المتأملّة في عديد المنجزات الشعرية التي شهدتها المرحلة تكشف عن تجلي مظاهر العنف الدموي القاتل على مستوى معجمها الشعري ، حيث طغت عليه مفردات مثل : الدم

561 - حكيم ميلود : الشعر المختلف في الجزائر - الكتابة المتاه...انتصار يتم النص ، مجلة كتابات معاصرة ، بيروت ، لبنان ، ع 30 ، مج 8

آذار - نيسان 1997 ، ص 117 .

562 - المرجع نفسه ، ص 117 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

والموت والموتى والقتل والقاتل والمقتول والذبح والجريمة والرعب والعنف والنار والدمع والبكاء والهم والتابوت والنعش والعويل والشكلى والنعي والظلمة، ويكفي أن نمثل لذلك بما جاء في قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" ⁵⁶³ من ديوان "تغريبة جعفر الطيار" للشاعر "يوسف وغليسي"، حيث يرسم الموت تفاصيل القصيدة وفضاء انتشارها، ويتجلى باعتباره التيمة أو (الكلمة / الموضوع) فيها منذ العنوان، كما يتكرر في مقاطعها بلفظه وبمشتقاته ثلاث عشرة (13) مرة؛ كآلآي: (ماتت، ماتت، الموت، مات، يموت، يموت، أموت، الموت الموت، الموت، الموت، موت، أموت) ؛ ومن ذلك ما جاء في قوله ⁵⁶⁴ :

هَائِمٌ فِي السِّنِينَ ،
وَالدُّرُوبُ مُلْعَمَةٌ بِالْفَجَائِعِ!
الْمَوْتُ يَزْرَعُ كُلَّ الدُّرُوبِ ..
كُلَّ الدُّرُوبِ تُؤَدِي إِلَى الْمَوْتِ ..
تَغْمُرُنِي رَجَاةُ الْمَوْتِ فِي كُلِّ حِينٍ!...

ولعل هذا ما أكدته أيضا صرخة الشاعر "حكيم ميلود" بحثا عن الاهتمام بشعر العشرية السوداء حيث يقول: « نعم يوجد شعر في الجزائر: ينمو كما تنمو الأعشاب والطحالب في شقوق الحجارة بحثا عن الضوء، وكما ينمو النهر في خدوش المجرى، وكما ينمو النبع في ليل الحجر . يوجد شعر يقتات من يوميات الخوف والموت والانفجارات، فيه التمسك المجنون بالحياة، والرغبة المسعورة في الحضور ... هل من التفاتة..؟! » ⁵⁶⁵.

ولا بد في هذا السياق من الإشارة إلى مسألة لازمت النقد والدارسين وهم يتحدثون عن شعراء "الأزمة" الذين اصطلح عليهم هذا البحث بـ: "شعراء الاختلاف"؛ تتمثل في علاقة هؤلاء الشعراء بالتجارب الشعرية السابقة، حيث ذهب البعض إلى القول بانتسابهم إلى سلاله شعرية عريقة تمتد إلى جيل الشعراء الرواد، الذين دعوا إلى الخروج عن هيمنة الشعر التقليدي في

563 - ينظر : يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ، قسنطينة ، الجزائر ، ط2 ، 2003م ، ص ص 24 -

41.

564 - ينظر : المصدر السابق ، ص 39 .

565 - حكيم ميلود : الشعر المختلف في الجزائر - الكتابة المتأه... انتصار يتم النص ، مجلة كتابات معاصرة ، ص 117 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

الجزائر، إضافة إلى الإقرار بجنوحهم نحو تحقيق رؤية تآلفية تتجاوز أحادية التصور المشرقي إلى الانفتاح الواعي على تعددية التصور الغربي وتنوعه؛ ذلك أن الإبداع الشعري الجزائري الجديد قد اعتمد - وفقا لهذا الموقف- على « معطيات إبداعية كثيرة في علم الجمال والاجتماع والمدارس الأدبية التي أثرت بشكل أو بآخر بما قدمه العصر في مجال الفكر الفلسفي، ونتيجة ذلك ظهرت التجارب الشعرية الحديثة التي مكنت الإبداع الشعري من تحقيق رسالته الفنية الصحيحة وتوصيل التجربة الإبداعية للمتلقي، بحيث كانت دوافعه هي الحاجة الماسة إلى تحديد الأشكال والتعابير الشعرية لاستيعاب مضامين الحياة المعاصرة وحساسيتها»⁵⁶⁶.

في حين ذهب البعض الآخر إلى القول بتملص هؤلاء الشعراء من أي مرجعية شعرية جزائرية ومن ذلك مثلا ما ذهب إليه " عبد الكاظم العبودي " بقوله : « من سوء حظ أو من حظ تلك الولادة العسيرة للحركة الشعرية الجديدة أيضا أنها نمت وحدها دون رعاية أو أبوة مباشرة من لدن المؤسسات الرسمية، أو وصاية بعض رموز الحركة الشعرية التي سبقتها حيث غابت مثل تلك المؤسسات وممثليها وأصواتها . وانكفأت بالمقابل مجموعات من الشباب على إقامة وتنظيم الملتقيات الأدبية والشعرية . مبتدئة من وهران في أوائل التسعينيات بتنظيم " تجمع شعراء الجزائر المعاصرة " بدورتين حاصرهما الإرهاب الدموي والفكري والإداري ونجح في إيقافهما»⁵⁶⁷ . وهذا ما نلمسه أيضا في تصريحات بعض شعراء المرحلة، حيث أكد الشاعر " حكيم ميلود " فكرة القطيعة التي كرسها الممارسة الشعرية الجديدة في الجزائر مع كل الأشكال الشعرية السابقة في قوله: « يختار النص الشعري الجديد يتمه الخاص، بعيدا عن الأبوة التي كرسها المؤسسة وبعيدا عن الإيديولوجيا التي أغرقت شعر السبعينات في شعارية لا علاقة لها بالشعر باعتباره انفتاحا على الممكن وسفرا في عمق الكائن المتسائل»⁵⁶⁸ .

ولعل السبق في القول بفكرة قطيعة شعر هذه المرحلة مع التجارب الشعرية السابقة يرجع إلى ما قدمه الناقد " أحمد يوسف "؛ الذي ربط اختلاف هذا الشعر وتميُّزه بغياب الهوية وضياغ

566 - مصطفى بلمشري : شعراء الحقبة .. غربة وانكفاء على الذات ، مجلة الثقافة ، ص 17 .

567 - عبد الكاظم العبودي : راهنية الجيل الشعري الجديد في الجزائر - موجة أم امتداد متمرد ؟ ، مجلة الثقافة ، ص 21 .

568 - حكيم ميلود : الشعر المختلف في الجزائر - الكتابة المتأخرة... انتصار يتم النص ، مجلة كتابات معاصرة ، ص 117 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

الجينالوجية اللذين وسما شعر المرحلة بميسم اليتم⁵⁶⁹ .
وفي إقراره باليتم — الذي اعتبره سمة مميزة لشعر الحداثة في الجزائر — احتكم "أحمد يوسف" إلى منطق التراكم الذي تفتقد إليه الممارسة الشعرية الجزائرية المعاصرة؛ حيث يقول: « إنَّ اليتم يبدأ من هذا الشرخ الواسع داخل السلالة الشعرية، لاسيما أن التخطي والتجاوز — حسب أدبيات خطاب الحداثة — يقتضي مثل هذا التراكم حتى يتسنى له تحقيق فرادته والخروج على السلطة الرمزية للأب»⁵⁷⁰ .

وهو في هذا يؤكد ما سبق أن أشار إليه "عمر أزراج" في حديثه عن موجة الشعراء الشباب في السبعينيات بقوله: « إن الحركة الشعرية الجديدة تعاني من انعدام تراث شعري محلي تقدمي عظيم يكون منطلقا لحركة أكثر حداثة، الشيء الذي يجعل بعضهم يقع ضحية استيراد التجربة وعدم تكريس تجربة معاشة وتحويل واقع هذه التجربة إلى شعر متميز، إلا أن هذا الحكم ليس نهائيا لأن بعضهم بدأ يتفاعل جديا مع الواقع الذي يعيش تحولات وتناقضات »⁵⁷¹ .
كما أنه يؤكد أيضا عجز الشعر التقليدي في الجزائر عن وضع لبنات شعرية قوية كما تركها البارودي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم ومعروف الرصافي وأحمد الصافي النحفي والجواهري والأخطل الصغير (بشارة الخوري)، وغيرهم من شعراء "الإحياء" أو "التقليدية" في المشرق⁵⁷² .

وإن كنا سنعود إلى مناقشة فكرة القطيعة بين التجارب الشعرية المتعاقبة في الجزائر — باعتبارها من أبرز الإشكالات التي عرقلت مسار انفتاحه على التجريب ، وساهمت بالتالي في كسر وتيرة تطوره — في الفصل اللاحق من هذا البحث ، فإنَّ الجدير بالذكر في هذا المقام هو التنبيه إلى أنَّ من الدارسين الجزائريين من ذهب إلى رفض هذا الطرح ، معبرا عن موقفه المعادي لفكرة اليتم ، ومنهم مثلا "عبد الرحمن ترماسين" الذي عبر عن ذلك في قوله: « إن قضية اليتم فيها من الدس ما يوحى باستئصال الجذور ومن ثم فهي مردودة على أصحابها »⁵⁷³ .

569 — ينظر : أحمد يوسف : يتم النص ، ص 87 .

570 — المرجع السابق ، ص 92 .

571 — عمر أزراج : الحضور — مقالات في الأدب والحياة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط 1 ، 1983 م ، ص 21 .

572 — ينظر : أحمد يوسف : يتم النص ، ص 92 .

573 — عبد الرحمن ترماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة الجزائرية المعاصرة ، ص 05 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

وللإشارة فإن الباحث قد سبق بمبررات صبت في توضيح موقفه، سالف الذكر، بقوله : «ربما يعود الذين وسموا الشعر الجزائري باليتم إلى عدم تحسسهم لوصفة حرارية تتجسد في عناصر تراثية حضارية تكون مستقاة من تاريخ الجزائر بشقيه الإسلامي وما قبل الإسلام، تجعل الجمهور قادرا على تذوقه والتأثر به وتناسوا أن الشعر الجزائري العربي وهو [كذا] وليد الشعر العربي بعد الفتح الإسلامي، ومن ثم فإن كل عنصر تراثي عربي سواء تعلق بالتاريخ أو بالأسطورة ، أو باللغة أو بالبنية الإيقاعية يمكن للشعر الجزائري أن يحتويه ويستلهم منه جماله وفلسفته وقيمه الفكرية والفنية. فالاعتزاز بالموروث الثقافي الجزائري أمر واجب لكن الظروف الثقافية والاجتماعية والسياسية التي وجد فيها الشاعر الجزائري هي التي صنعت منه شاعرا محاكيا ومقلدا لمواضيع عرفها الشعر العربي»⁵⁷⁴ .

يقرّ الباحث ، في طرحه هذا، بالمرجعية المشرقية التي لازمت التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة عبر مراحل تطورها المتعاقبة - والتي شكلت ، كما سنوضح لاحقا ، عائقا بارزا أمام تميّزها وتشكّل ملامح خصوصيتها - وهو الأمر الذي لم يتردد في تأكيده بصيغة أكثر وضوحا في سياق آخر بقوله: «الشعر الجزائري المعاصر هو امتداد لشعر شعراء فترة الإحياء الذي هو امتداد لشعر الشعراء الذين صاحبوا الفتوحات الإسلامية (...) والذين ينظرون إلى فقدان الأبوة ينطلقون من فكرة أن القصيدة الجديدة ولدت قصرا وكأنها من بداية السبعينيات أو في أبعاد الحالات من تاريخ الأزمة 1967 وهذا الطرح ترفضه مسيرة تاريخ الشعر الجزائري الذي لم ينقطع حتى في أحلك الأزمنة التي مرت بها الجزائر»⁵⁷⁵ ، وهو بهذا يناقض التصور الذي قدمه "أحمد يوسف" ، رافضا فكرته حول "نص اليتيم" التي سبقت الإشارة إليها في المهاد النظري لهذا البحث .

ولابد في هذا المقام أن نؤكد أن مرحلة الاختلاف كانت الأكثر انفتاحا على التجريب في لغة القصيدة وصورها الشعرية وإيقاعها، وفي كتابتها التي خرجت عن حدود النموذج التقليدي إلى استغلال مختلف لبياض الصفحة، وفق طرائق وأشكال غيّرت من مكانيتها الشيء الكثير، إضافة إلى شحن بنيتها بتعامل مختلف مع الموروث ؛ حيث برزت بعض الأسماء الشعرية

574 - المرجع السابق ، ص 41.

575 - المرجع نفسه ، ص 05 .

الباب الثاني ————— الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر

التي جسدت خصوصية الخطاب الشعري الجزائري المعاصر وتميّزه أيضا ؛ ومنهم نذكر :
"مصطفى دحية" في ديوانه (اصطلاح الوهم) ⁵⁷⁶ ، و"عبد الله حمادي" في ديوانه
(البرزخ والسكين) ⁵⁷⁷ ، و"يوسف وغليسي" في (أوجاع الصفصافة في موسم الإعصار) ⁵⁷⁸
و(تغرية جعفر الطيار) ، و"عز الدين ميهوبي" في (الملصقات) ⁵⁷⁹ ، و(النخلة والمخداف) ⁵⁸⁰ ،
و"ريبعة جلطي" في (شجر الكلام) ⁵⁸¹ و(من التي في المرأة ؟) ⁵⁸² ، و"حبية محمدي" في
(المملكة والمنفى) ⁵⁸³ و(كسور الوجه) ⁵⁸⁴ و(وقت في العراء) ⁵⁸⁵ "عبد الحميد شكيل" في
(تحولات فاجعة الماء) ⁵⁸⁶ ، وغيرها من المنجزات الشعرية التي سنأتي على دراستها وكشف
مظاهر التجريب فيها من خلال مباحث الفصول اللاحقة الكفيلة بتبرير هذا الحكم وتأكيد
مصادقته.

وإذا كانت هذه المرحلة هي الأكثر عطاءً وإنتاجاً، والأكثر انفتاحاً على التجريب، فإنّها
أيضا الأكثر إظهاراً للإشكالات التي حالت دون تحقق هذا الانفتاح في المراحل الشعرية السابقة
وهذا ما سنسعى إلى توضيحه في الفصل اللاحق من هذا البحث .

-
- 576 - مصطفى دحية : اصطلاح الوهم - شعر ، منشورات الجمعية الوطنية للمبدعين ، الجزائر ، ط1 ، 1993 م .
577 - ينظر : عبد الله حمادي : البرزخ و السكين ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، ط1 1998 م .
578 - ينظر : يوسف وغليسي : أوجاع الصفصافة في موسم الإعصار ، رابطة إبداع ، الجزائر ، ط1 ، 1995 م .
579 - ينظر : عز الدين ميهوبي : ملصقات - شيء كالشعر ، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي و الفني ، سطيف ، الجزائر ، ط1 ، 1997 م .
580 - ينظر : عز الدين ميهوبي : النخلة والمخداف - نص شعري ، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني ، سطيف ، ط1 ، نوفمبر 1997 م .
581 - ينظر : ريبعة جلطي : شجر الكلام - شعر ، منشورات السفير ، مكناس ، المغرب ، ط1 ، 1991 م .
582 - ينظر : ريبعة جلطي : من التي في المرأة ؟ - أشعار ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، الجزائر ، ط1 ، 2003 م .
583 - ينظر : حبيبة محمدي : المملكة والمنفى ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط1 ، 1993 م .
584 - ينظر : حبيبة محمدي : كسور الوجه ، رؤية تشكيلية "محمود الهندي" ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1995 م .
585 - ينظر : حبيبة محمدي : وقت في العراء ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1999 م .
586 - ينظر : عبد الحميد شكيل : تحولات فاجعة الماء ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، ط1 ، 2002 م .

الفصل الثاني :

إشكالات التجريب في الشعر الجزائري

1 - المفارقة بين الممارسة الإبداعية والتنظير النقدي :

1 1 -التنظير النقدي للشعر عند الغربيين والعرب.

1 2 -التنظير النقدي للشعر في الجزائر .

2 - سؤال المرجعية والهوية الضائعة :

2-1- هيمنة المرجعية المشرقية .

2-2- الهوية الغائبة .

3 - الانقطاع والقطيعة :

3-1- انقطاع التجارب الشعرية الفاعلة .

3-2- القطيعة مع التجارب الشعرية الجزائرية.

الباب الثاني ————— الفصل الثالث إشكالات التجريب في الشعر الجزائري

خضع الخطاب الشعري التجريبي الجزائري إلى الإشكالات نفسها التي ميّزت الخ طاب الشعري التجريبي العربي المعاصر - والتي سبقت الإشارة إلى بعضها في الفصل الثاني من المهاد النظري - إلا أنّه تميّز عنه بإشكالات أخرى تخصه دون غيره من خطابات التجريب في الشعر العربي المعاصر؛ هي نتاج العوامل الاجتماعية والسياسية والثقافية المحيطة التي رافقت عملية تشكّله وأثرت فيها، تتمثل في الهيمنة المشرقية، وغياب خطاب تنظيري مسير لمسار تطوره ومساند لتحولاته، إضافة إلى قلة الدراسات النقدية المتخصصة التي تقف على جمالياته وتبرزها وكذلك الانقطاع والتعثر الذي لازم عديد التجارب الشعرية، إضافة إلى القطيعة شبه التامة بين الشعراء الجزائريين ؛ وهذا ما سنفصل القول فيه تباعا من خلال عناصر هذا الفصل.

1- المفارقة بين الممارسة الإبداعية و التنظير النقدي :

كشفت المباحث السابقة من هذه الدراسة عن خصوصية النص الشعري التجريبي، هذه الخصوصية ولدت لدينا جملة من القناعات يمكن صياغتها في النقطتين الآتيتين :

1 - يتطلب النص الشعري التجريبي تصورا نظريا مغايرا للطرح النظري السائد؛ إذ يقتضي

فعلا تجريبيا على مستوى التنظير النقدي يعادل فعل التجريب على مستوى الممارسة الشعرية التي تجسده ؛ لأنه يفيض عن كل تعريف، كما يخترق تخوم أكثر من جنس ويتوق إلى أكثر من أفق، فهو قلق الكتابة الذي لا يهدأ ، وهو لذلك نص متمرد على النظرية الأدبية أو القاعدة، وكأنّ تنظيره يكمن في غياب التنظير وقاعدته في غياب القاعدة ؛ حيث يساهم - كما بيّنا سابقا - في إعادة تشكيل مستمر للنظرية .

2 - امتلاك الشاعر الوعي النقدي بالممارسة الشعرية ضروري لتقديم الجديد التجاوزي

الخلاق وتحقيق التميّز والاختلاف، وهنا تكمن أهمية ممارسة التنظير بالنسبة للتجربة الإبداعية ؛ لأنّه رؤيا تشكّل المرجعية المعرفية للشاعر، ستساهم - لا محالة - في إضاءة الجوانب الخفية والغامضة في نصه الشعري، كما تدعم هذا النص بر كائز معرفية تقوي مشروعية وجوده؛ خاصة بالنسبة للنصوص الشعرية التجريبية المعاصرة التي لا بد لها من تصوّر نظري يدعمها ويؤسس لمشروعيتها ولذلك فغياب البعد النقدي سيؤدي «بالضرورة إلى بناء علاقة غير واضحة المعالم مع المتلقي، ويشوّش على الأبعاد الحداثية

الباب الثاني ————— الفصل الثالث إشكالات التجريب في الشعر الجزائري

التي يريد النص الشعري أن يوصلها لقارئه. وتتقطع بذلك خيوط التواصل الفكرية والجمالية بين الشاعر والناقد خارج النص، وبين البنيات العروضية والإيقاعية والدلالية داخل النص الواحد»¹.

وفي هذا السياق نشير إلى أن إشكالية (الشاعر / الناقد) مسألة ظلت مدار نقاش جدلي منذ القديم أضحت الفصل فيها أمراً صعب المنال، وغاية البحث بل قصارى جهده - في هذا المقام - أن يستقرى وجودها على الساحة الإبداعية الجزائرية في محاولة جادة للإجابة عن جملة من الأسئلة تفرض نفسها بإلحاح على الباحث / القارئ المتبع للمسار التطوري للممارسة الشعرية الحداثية في الجزائر؛ نحملها في النقاط الآتية :

- 1 - هل هناك خطاب تنظيري مواكب للإبداع الشعري الحداثي في الجزائر ؟.
 - 2 - ما هي الخلفية النظرية التي يركز عليها شعراء الحداثة الجزائريون ؟ وما مدى وفائهم لها؟.
 - 3 - كيف أفاد الشاعر الجزائري المعاصر من الأطروحات النقدية - العربية والغربية - للحداثة الشعرية في تطوير أساليبه الإبداعية، وهل حاول تعميقها أو تجاوزها تنظيراً وممارسة ؟.
- نحاول في هذا المبحث تقديم قراءة تحليلية من شأنها الكشف عن طبيعة الرؤيا الشعرية التي تجسد المرجعية المعرفية للممارسة الشعرية الحداثية في الجزائر؛ حيث يندرج موضوع الدراسة ضمن العلاقة القائمة بين النقد والإبداع ، وتحديد البحث في التنظير النقدي للشعر أو ما اصطلح على تسميته بـ "الخطاب الآخر" الموازي للنص الشعري والمتقاطع معه في صدورهما عن منبع واحد؛ هو الذات الشاعرة، حيث يلامس بعض تجليات الشائبة الجدلية (التجريب/التشكل) على الساحة الشعرية الجزائرية .

لعل الباحث/ القارئ المتبع لتحولات الممارسة الشعرية الجزائرية المعاصرة لا يتردد في طرح الأسئلة، سالفة الذكر، بل إنه سيعيد طرحها مرات عدة بصيغ أخرى تصب عند الهاجس ذاته: هل لشاعرنا الجزائري نظرية محددة في الشعر ينطلق منها حين ينظم تجاربه؟، وإن كان له ذلك فإلى أي مدى تجلّت تلك النظرية في إبداعه وما مواضع الاعتداد بها على المستويين النظري

¹ - عبد القادر راجحي : النص والتفديد ، ج 1 ، ص 118 .

الباب الثاني ————— الفصل النيث إشكالات التجريب في الشعر الجزائري

والتطبيقي؟، وما قيمتها وسط المدّ التنظيري العربي المعاصر؟. بمعنى هل استطاع الشاعر الجزائري تحقيق الإضافة النوعية التي تدفع بالممارسة الشعرية العربية المعاصرة إلى آفاق غير مسبوقة؟.

هذا الهاجس - الذي سيلازم حتما كل باحث في الشعر الجزائري المعاصر - تبلور أخيرا في فكرة هذا المبحث، الذي سيسلط الضوء على واحدة من أبرز الإشكالات التي تواجه هذا الشعر وتعرقل مسار تطوره وانفتاحه على التجريب؛ والمتمثلة في المفارقة الرهيبة بين التنظير النقدي والممارسة الإبداعية في الجزائر .

ولا بد بداية من التأصيل لظاهرة "الشاعر/ الناقد" عند الغربيين والعرب قديما وحديثا قبل بسط القول في تفاصيل وجودها على الساحة الإبداعية الجزائرية.

1-1- التنظير النقدي للشعر عند الغربيين والعرب :

يذهب بعض الدارسين في تأصيلهم لظاهرة الشاعر/ الناقد إلى الإقرار بأن «الشاعر ظل لآماد بعيدة يمارس الإبداع - والنقد ضمينا - من دون أن يكون ذلك أمرا لافتا للانتباه حتى إذا ما اهتم المفكر والسياسي والفيلسوف بما يقدمه الشاعر وراحوا يناقشون أبعاد هذا التعبير اللفظي ومساراته، أشير إلى ذلك بوصفه نقدا»¹.

هذا التعميم سرعان ما يتلاشى أمام الوقوف على جهود الشاعر الروماني "هوراس" (Horace) (ت 8 ق.م) في قصيدته (فن الشعر)²، التي تمثل «أقدم غزو نقدي لعالم الشعر، أو أقدم تحالف بين الشعر والنقد»³، وأهم مرجع لمن يكتب في النقد الأوروبي؛ هذا الأخير الذي سجل في مسار تطوره العديد من الأسماء التي جنحت نحو التنظير للشعر، نذكر منهم الشاعر الإيطالي "دانتي" (ت 1321م) والشاعر الإنجليزي "جون درايدن" (ت 1700م) ، والشاعر الفرنسي "بولو" (ت 1711م) و"فكتور هوجو" (ت 1885م) ، و"بودلير"، و "إليوت"

¹ - علي حداد : الخطاب الآخر - مقارنة لأبجدية الشاعر ناقدا ، منشورات إتحاد الكتاب العرب دمشق ، ط1 ، 2000م ، ص 12 .

² - ينظر : هوراس : فن الشعر ، ترجمة لويس عوض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط3 ، 1988م.

³ - رينيه وليك : مفاهيم نقدية ، ص 414 .

الباب الثاني ————— الفصل النثني إشكالات التهرب في الشعر الجزائري

...وغيرهم¹.

أما تاريخ الأدب العربي فقد حفظ أسماء العديد من الشعراء قبل الإسلام لكنه لم يحفظ أن بينهم من كان يمارس النقد إلا "النابعة الذبياني" (ت 604م) صاحب قبة سوق عكاظ . هذه المعطيات قد تعيّرت في العصر الإسلامي ، حيث كثر فيه الشعراء/ النقاد على مراحل تاريخية متتابعة، ومنهم نذكر : "أبا نواس" و"ابن المعتز" (ت 295هـ) ، و"أبا تمام" و"ابن طباطبا" (ت 322هـ) و"الحسن ابن رشيق" ، و"ابن شهيد" (ت 425هـ) ، و"المعري" (ت 449هـ) ...وغيرهم كثير².

كما عرف الشعر العربي الحديث هذه الازدواجية مجسدة في شخص الشاعر "أبي القاسم الشابي" (1934م) و"خليل مطران" (ت 1949م)، و"المازني" (ت 1949م)، و"العقاد" (ت 1964م)، و"أبو شادي" (ت 1955م) ، والمعاصرين "نازك الملائكة" ، و"أدونيس" و"يوسف الخال" ، و"أنسي الحاج" ، و"محمد بنيس" ، وغيرهم .

وبعد تأمل هذا المسار الحافل بعدد الأسماء التي رسخت هذه الازدواجية في عالم الشعر بامتياز تعود الأسئلة المطروحة في البداية لتفرض نفسها بإلحاح شديد، ولكن في صيغة مضغوطة ومركزة يلخصها سؤال يتيم مفاده: أين الشاعر الجزائري من كل هذا ؟!

1-2- التنظير النقدي للشعر في الجزائر :

بداية لا بد أن نؤكد أن التنظير النقدي للشعر في الجزائر موضوع لم ينل بعد حقه الوافي من البحث والدراسة والتحليل ، حيث اكتفت أغلب الدراسات النقدية بالإشارة إلى الدعوة التجديدية الرائدة التي أطلقها الشاعر "حمود رمضان" في عشرينيات القرن الماضي عبر سلسلة مقالاته، وفي كتابه التنظيري "بذور الحياة" ، دون التبع المنهجي للظاهرة في المراحل التي تلتها

¹ - للتوسع ينظر : علي حداد : الخطاب الآخر ، ص ص 13-16 ، و ينظر أيضا : محمد بن عبد الحي : التنظير النقدي والممارسة الإبداعية ، ص ص 11-12 .

² - للتوسع ينظر الدراسة التي قدمها عبد الله التطاوي والموسومة بـ : النظرية و التجربة عند أعلام الشعر العباسي ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1999م .

الباب الثاني ————— الفصل النثني إشكالات التجريب في الشعر الجزائري

من مسار تطور هذا الشعر¹ .

وفي هذا السياق نشير إلى أن اقتراب الشعراء الجزائريين من مفهوم الشعر وتصورهم لممارساته ظل- في عشرينيات القرن الماضي وثلاثينياته - محكوما بوظيفته وبعده الرسالي الخالص للتوعية والتثقيف والعمل على ترسيخ قيم الإصلاح وزرع الإحساس بالوطنية، وهذا ما يبدو جليا فيما ذهب إليه "حمود رمضان" في مقالاته المتسلسلة عن "حقيقة الشعر وفوائده"²؛ التي يقول فيها: «فيا أيها الشعراء الأحداث بكم تحيا الأمة وبكم تموت - لا قدر الله - فأنتم رسل الحرية والسعادة الأبدية إن شئتم وأنتم النعاة إن أردتم . إن قمتم بواجبكم فمرحى !!، وإن تقاعدتم عنه فبرحى»³، وقد أكد هذا الطرح في موضع آخر بقوله: «تظهر عبقرية الشعراء غالبا في أول النهضة ووسطها ، وأما في دور الفتور والاضمحلال فمعدمون لأنهم يؤسسون ، وفي الهدم لا يحضرون»⁴ .

هذه الدعوة الصريحة إلى التجديد بالشعر وفيه ، القائمة على مبدأ الاستقلالية والتواصل باللغة وفيها مع إحكام الصلة الفاعلة بالماضي، قد تجسدت تباعا عبر عديد المواقف النظرية التي احتواها مقاله السابق ، والتي يتضح من خلالها عمق تقاطعه مع الطرح التنظيري الرومانسي - الغربي والمشرقي- للشعر ، وهذا ما أكده أيضا الباحث "يوسف ناوري"؛ حيث اعتبره عتبة الإبدال الرومانسي في الجزائر والبذرة الأولى في مسار التحديث⁵ ، ويبدو ذلك جليا من خلال العناصر الآتية:

¹ - نشيد في هذا السياق بالجهد الطيب الذي قدمه الباحث "يحيى الشيخ صالح" في دراسته الموسومة بـ: "التنظير للشعر الحديث في العشرينيات بالجزائر" التي كانت خالصة لعرض وتحليل مواقف الشاعر "حمود رمضان" التنظيرية؛ حيث شملت البحث في مجمل آرائه النقدية التي لخصها الباحث في: تعريف حمود رمضان للشعر ، و الصورة الشعرية ، و موقفه من لغة الحديث اليومي ونظرته للشعر القديم و موقفه من شعراء الإحياء . و قد استطاع الباحث من خلال الدراسة والتحليل إبراز حداثة الرؤيا الشعرية للشاعر وريادة آرائه التجديدية خاصة عند موازنتها بآراء غيره من شعراء العصر الحديث في المشرق . للتوسع ينظر : يحيى الشيخ صالح : التنظير للشعر الحديث في العشرينيات بالجزائر موضوع مداخلة في المؤتمر العلمي الأول لقسم اللغة العربية وآدابها "آفاق الدراسات في اللغة و الأدب بين الحاضر و المستقبل" ، كلية الآداب الجامعة الأردنية ، عمان ، 16_18 ماي 1999 م .

² - ينظر : رمضان حمود : بذور الحياة ، ص ص 103-127 .

³ - المرجع نفسه ، ص 106 .

⁴ - المرجع نفسه ، ص 102 .

⁵ - ينظر : يوسف ناوري : الشعر الحديث في المغرب العربي ، ج1 ، ص 236-237 .

الباب الثاني ————— الفصل النثني إشكالات التهريب في الشعر الجرائري

1 - تمثل " حمود رمضان " الإبدال الشعري من خلال رفضه التقليد الذي سادت فيه الأشكال المفرغة. ومن خلال دعوته إلى إعادة بناء تصور جديد للممارسة الشعرية قائم على الدور الحيوي للشعر في الحياة وفي المجتمع، وعلى صلة هذه الممارسة بالذات الفردية، وبفعل الخيال .

وفي هذا السياق نستحضر ما جاء في قوله : « قد يظن البعض أن الشعر هو الكلام الموزون المقفى ولو كان خالياً من معنى بليغ روح جذاب وأن الكلام المنشور ليس بشعر ولو كان أعذب من الماء الزلال و أطيّب من زهور التلال . فهذا ظن فاسد واعتقاد فارغ وحكم بارد . إذ الشعر كما قال شابلن " Chaplin " هو النطق بالحقيقة - تلك الحقيقة العميقة الشاعر بها القلب - والشاعر الصادق قريب من الوحي»¹ ؛ لأن « الشعر تيار كهربائي مركزه الروح وخيال لطيف يقذفه النفس لا دخل للوزن وللقفائية في ماهيته وغاية أمرهما أنهما تحسينات لفظية اقتضاها الذوق والجمال في التركيب لا في المعنى كالماء لا يزيده الإناء الجميل عذوبة ولا ملوحة وإنما حفظ وصيانة من التلاشي والسيلان»² ، وهذا عينه ما أعاد صياغته شعرا في قوله³ :

فَقُلْتُ لَهُمْ لَمَّا تَبَاهَوْا بِقَوْلِهِمْ :	أَلَا فَاعْلَمُوا أَنَّ الشُّعُورَ هُوَ الشِّعْرُ
وَلَيْسَ بِتَمِيمٍ وَتَزْوِيرٍ عَارِفٍ	فَمَا الشِّعْرُ إِلَّا مَا يَجْنُ لَهُ الصَّدْرُ
فَهَذَا خَرِيرُ الْمَاءِ شِعْرٌ مُرْتَلٍ	وَهَذَا غِنَاءُ الْحُبِّ يُنْشِدُهُ الطَّيْرُ
وَهَذَا زَيْبُ الْأُسْدِ تَحْمِي عَرِينَهَا	وَهَذَا صَفِيرُ الرِّيحِ يَنْطَحُّهُ الصَّخْرُ
وَهَذَا قَصِيفُ الرَّعْدِ فِي الْجَوِّ تَائِرٌ	وَهَذَا غُرَابُ اللَّيْلِ يَطْرُدُهُ الْفَجْرُ
فَذَلِكَ هُوَ "الشِّعْرُ الْحَقِيقُ" بَعِينُهُ	وَإِنْ لَمْ يَذُقْهُ الْجَامِدُ الْمَيْتُ الْغَرُ

2 - يخلص الباحث/ القارئ لذات التصورات إلى الوعي بالحدود النظرية التي انطلق منها " حمود رمضان "، والمتمثلة في الإيمان بقيمة الأدب وبمركزية الشعر فيه ، وهو ما جعل اهتمامه ينصب على العلاقة التي تربط الشعراء الجرائريين بأنموذجه القديم والحديث أولاً، وعلى ملاحظة الولاء للشرق الذي كان يتجاوز عملياً أهمية الممارسات القابلة للنقض ، والتي عدت أنموذجاً

¹ - رمضان حمود : بدور الحياة ، ص 103 .

² - المرجع نفسه ، ص 108 .

³ - ينظر : المرجع نفسه ، ص 104 .

الباب الثاني ————— الفصل النثني إشكالات التبريب في الشعر البجرائي

بعد ذلك ¹.

وضمن هذا الإطار صبَّ الشاعر / الناقد جلَّ مواقفهُ الرافضة للتقليد في شعر "أحمد شوقي" (ت 1932م) ، ومنها قوله: « شوقي وما أدراك ما شوقي شاعر حكيم مجيد في الطبقة الأولى من الفحول البائدة له غيرة كبيرة على الأدب القديم كغيرته على شرفه ومتمسك به إلى حد التقليد وعدم الالتفات إلى جوانبه، وأكثر شعره أقرب إلى العهد القديم منه إلى القرن العشرين الذي يحتاج إلى شعر وطني قومي سياسي حماسي يجلب المنفعة ويدفع الضرر ويحرك همم الخاملين، ويوقظ الراقدين الخاملين ، خصوصا والشرق الفتي في فاتحة نهضته الجديدة، فهو يخطو أول خطوة ويقطع أول مرحلة في سبيل الحياة والرقى»²، ولهذا صاح قائلا: « أيُّها الأدباء اجعلوا نصب أعينكم إعلاء الأدب العربي وترقيته، وافهموا واعتقدوا أن موقفنا من أجدادنا الكرام كموقف الأم الحنون من ولدها، فإنها إذا ربته وبلغ أشده واستوى فلا بد له من القيام والسعي في مناكب الأرض، لا الركود في حجرها والدوران حولها»³.

3- اعتماد "حمود رمضان" مفهوم التحديث والانتماء إلى العصر عنصرا موجها للتصورات الشعرية؛ حيث أصبح الوعي الرومانسي، بجميع عناصره، محددًا لمفهوم الشعر وللتصورات التي ترافقه، وفي هذا السياق صرح بأنَّه لا يسمي الشاعر شاعرا «إلا إذا خاطب الناس باللغة التي يفهمونها بحيث تتزل على قلوبهم نزول ندى الصباح على الزهرة الباسمة. لا أن يكلمونا في القرن العشرين بلغة امرئ القيس وطرفة والمهلهل الجاهليين الغابرين»⁴.

4- يقدم خطاب "حمود رمضان" التنظيري للشعر مفهوما واضحا للتقدم باعتباره أساس التحديث والثقافة القومية لديه ؛ هذا المفهوم الذي لا يمكن بلوغه إلا باستيعاب البعد النبوي والرسالي للممارسة الشعرية، ولذلك نجده لا يتردد في تكرار نصحه للشعراء قائلا: « أيُّها الأدباء الأحرار انبذوا عنكم التكلف والتنطع في اللغة وافرغوا المعنى الجميل واخضعوا لصوت الضمير والواجب وصفوا أنفسكم من الانتقام قبل الانتقاد ولا تقيدوا كتاباتكم بطريقة أحد

¹ - ينظر : يوسف ناوري : الشعر الحديث في المغرب العربي ، ج1 ، ص 236 .

² - حمود رمضان : بذور الحياة ، ص 116 .

³ - المرجع نفسه ، ص 121 .

⁴ - المرجع نفسه ، ص ص 125 - 126 .

الباب الثاني ————— الفصل النثني إشكالات التجرير في الشعر الجزائري

مهما كان شأنه وقدره في الأدب ومهما كان بيانه الساحر»¹ .

ومن الواضح أن مشروعه النقدي التنظيري قد راهن على الذات الشاعرة في نزوعها الفردي إلى الاعتداد بقدرتها على الخلق والإبداع دون الخضوع لنموذج سابق، إضافة إلى الصدق الفني في الممارسة الشعرية والإخلاص لبعدها الرسالي الذي ينشد إصلاح المجتمع والنهوض به، وهي طروحات حدائية شجعت على خوض غمار التجريب في القصيدة العربية المعاصرة، والجزائرية منها تحديدا، في عشرينيات القرن الماضي .

ولعل في تأمل هذه المواقف والطروحات النظرية ما يدفعنا إلى التساؤل عن المراحل التي تلت هذه الجهود الرائدة؟ وعن علاقتها بها أيضا ؟.

إنَّ المتتبع لمسار تطور الشعر الجزائري المعاصر يقف لا محالة على الحضور الباهت والمحتشم للظاهرة التي ظلَّت - في الغالب الأعم - حبيسة مقدمات دواوين بعض الشعراء هذه الأخيرة التي تحوَّلت في مواضع كثيرة إلى دراسات نقدية أو إلى بحوث أكاديمية بعيدة عن التنظير الخالص لتصور الشاعر للشعر ولوظيفته وأبعاده الجمالية ومدى اجتهاده في تجسيد هذه الرؤى والتصورات²، كما سادتها المحاباة والإخوانيات التي تفتقد إلى أدنى شروط الموضوعية في الكثير من الأحيان .

ولعل في هذا ما يبرر حضورها المحتشم أيضا على ساحة الدراسات النقدية الجزائرية ، حيث لم تعرف الجزائر بعد حمود رمضان ، وإلى وقت قريب، تجارب إبداعية استطاعت بالفعل تجسيد هذه الازدواجية البناءة بين كتابة الشعر والتنظير النقدي له ، ومردُّ ذلك إلى القطيعة بين الأجيال التي تميَّز الإبداع، بل وحتى النقد في الجزائر، فقد بقيت هذه التجربة فردية، معزولة بعيدة عن التجارب الشعرية التي جاءت بعدها، وحتى عن متناول النقاد أيضا ؛ فنحن لم نعرف قيمة الطرح التجديدي الذي قدمه هذا الشاعر إلا بعد اطلاعنا على الآراء التجديدية في المشرق

¹ - المرجع السابق ، ص 127 .

² - تمثل في هذا السياق بالجهود الذي بذله الباحث/ الناقد يوسف وغليسي في تقديمه لديوان " ملصقات " للشاعر "عز الدين ميهوبي" حيث قدم دراسة نقدية شاملة وقف فيها على تجربة الشاعر وجديدها في الديوان ، موضوع الدراسة ، و على خصائص شعر التوقيعة الذي جسده الديوان بعد التعريف بهذا الشكل الشعري التجريبي والتأريخ له في الشعر العربي و الجزائري منه تحديدا . للتوسع ينظر : عز الدين ميهوبي : ملصقات - شيء كالشعر ، ص ص 07- 25 . وكذلك الدراسة التي قدم بها الباحث "رشيد شعلال" لديوان الشاعر "يوسف شقرة" الموسوم بـ "طقوس النار والمطر" ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، دار هومة ، الجزائر ، ط 1 ، 2002م ، ص ص 05- 16 .

الباب الثاني ————— الفصل النثني إشكالات التجريب في الشعر الجزائري

ومنها عدنا لنؤصل للتجديد في شعرنا، فكان الإجماع النقدي على فرادة شاعرنا — سالف الذكر — وتمييزه وأسبقية طرحه ¹ .

نستشهد في هذا المقام بالموقف الجريء الذي سجله "عبد الرحمان ترماسين" في قوله : «إن النص الشعري الجزائري الجديد ولد أساسا من الهجرة، فمولده ومنشؤه المشرق واحتضنه حضن الجزائر وأخذ في النمو والترعرع، فأين نضع دعوة "حمود رمضان" إلى التجديد في أواخر العشرينيات (من 1925 إلى 1929م) من هذا القرن ؟ . هل تجاهل شعراء الخمسينيات وما بعدها دعوته إلى التجديد في المضامين والتمرد على القوالب ؟، أم أنهم كانوا يقرؤون ما يفد إليهم من المشرق ولا يأبهون بما عندهم ؟» ² .

إن الباحث/ القارئ للنتاج الشعري الذي عرفته الجزائر في العقود الثلاثة الأخيرة سيقف حتما على عمق الإشكالية — موضوع الدراسة — حيث تتجلى أمامه المفارقة الكبيرة بين ثراء النصوص الإبداعية وتنوعها وانفتاحها، غير المسبوق، على الحداثة والتجريب، مقابل غياب شبه تام للنصوص النظرية المواكبة لها، وإذا كان ظاهر هذا العزوف تعاليا من الشاعر عن الخوض في هذا النوع من الكتابة فإنَّ باطنه يخفي عجزا عن صياغة الرؤيا الشعرية التي تجسد مرجعيته الفكرية إن كان يمتلك مرجعية خاصة به فعلا ! ...

ولعل هذا ما أشار إليه "عبد القادر راجحي" ، وأكده بعد تتبع شعر مرحلة السبعينيات بقوله: «لعل هذا الحصار العام المضروب على النص الشعري السبعيني على الخصوص هو الذي يحيلنا إلى فكرة عدم قدرة الشعراء الذين تبنا حركة التغيير الشكلي ودافعوا عنها، على إنتاج حركة نقدية موازية، على عكس ما حدث في المشرق العربي، حيث رافق التأسيس للنص الشعري الحديث حركة نقدية هامة ومتعددة في مواقفها الفكرية شرحت جماليات النص ومهدت السبل الفنية والفكرية للوصول إلى قارئه» ³ .

ولعلَّ هذا أيضا ما تحمله جملة التساؤلات التي أطلقها " مشري بن خليفة " حول واقع

¹ — للتوسع ينظر : محمد ناصر : رمضان حمود حياته وآثاره ، ص ص 55-112 . وينظر أيضا : شلتاغ عبود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر ، ص 61-62 . وأيضا : أحمد يوسف : يتم النص، ص ص 57-64 . وأيضا : عبد الرحمن ترماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 07 وما بعدها .

² — عبد الرحمان ترماسين : المرجع نفسه ، ص ص 07-08 .

³ — عبد القادر راجحي : النص و التقعيد ، ج 1 ، ص 118 .

الباب الثاني ————— الفصل النثني إشكالات التهريب في الشعر الجزائري

الحركة النقدية في الجزائر في قوله: «لست أدري هل هذا الغياب النقدي يعود أساسا إلى ضعف التناج الشعري أم إلى غياب النقد؟ (...). فواقع الحركة الشعرية ببلادنا يتطلب منا إعادة قراءة لإنتاجنا الثقافي حتى يتسنى لنا أن نؤسس حركة أدبية متكاملة، مبنية أساسا على السؤال الذي يؤدي إلى البحث والنقد»¹.

هذه المفارقة تأخذ بعدا آخر عند بعض التجارب الشعرية التي جنحت، على قلتها، نحو التنظير النقدي للشعر عن وعي كبير بأهميته، في محاولة لرسم معالم فضاء تنظيري جزائري خاص بها، حيث نلمس تفاوتاً كبيراً بين النص الشعري والطرح التنظيري المواكب له، الأمر الذي يدفعنا إلى تأكيد مقولة " ما أسهل القول لمن أراد وما أصعب الفعل لمن رمى " !!... وفي هذا السياق تستوقفنا — مع بداية ثمانينيات القرن الماضي — تجربة فيها ما يشبه التنظير للشعر، تلك التي تجسدت عبر مقالات كتاب " الحضور " للشاعر " عمر أزراج ". أظهر الشاعر — في كتابه سالف الذكر — قدرة على صياغة تصور نظري للحدث الشعرية في أبعادها الجمالية المرتبطة بالبناء الفني للنص، من ذلك مثلاً قوله: «الشعر الحديث لا يعني التحرر من العمود الخليلي و الشكلية الخارجية والإصرار على بقائها. فالحدث في الشعر تعني الفهم الجدلي للواقع الراهن المعاش مع ربطه بالقيم الثورية بعد فهمها ووعيتها لتأسيس "الرؤيا" الإبداعية المستقبلية العميقة المعبرة بصدق شفاف، ومعاناة ناضجة عن المشاكل الاجتماعية والإنسانية من خلال ذاتية الشاعر»².

وهو في هذا لا يتردد في إبراز موقفه من الشعر العمودي بقوله: «فالشعر العمودي يحد من حرية الكشف عن أمواج الحس التي تتمدد و تنبسط، كما أنه يجسد المعاني في أغلب الأحيان بالكلمات. بينما يحاول الشعر الحديث تجسيدها بالصورة الجزئية والمركبة. أعني أن الشعر التقليدي يقوم أغلبه على منطق الرؤية الفكرية الفتوغرافية للواقع والفن. أي أنه يصف الواقع ويفسره، ولا يحاول كشفه وتغييره، بينما الشعر الحديث يتعدى هذه الرؤية الفكرية السطحية للواقع والفن إلى غزو عوالم الرؤيا التي لا حدود لها»³، استناداً إلى اعتماده جملة من التقنيات

¹ - مشري بن خليفة : سلطة النص ، ص ص 50-51 .

² - عمر أزراج : الحضور ، ص 31 .

³ - المرجع نفسه ، ص 31 .

الباب الثاني ————— الفصل النيث إشكالات التهريب في الشعر الجرائري

سهلت عليه ذلك ؛ حصرها " عمر أزراج " في : توظيف الرمز، والأسطورة والحكاية والأغنية الشعبية، والتداعيات، والحديث اليومي، ليحقق الجدل بين الواقع الخارجي والواقع الداخلي¹ . يقف الباحث / القارئ لمواقف الشاعر - سائلة الذكر - على الصدى الأدونيستي يتردد عبر أفكارها ومقاطعها مما يجسد تأثره العميق بمواقف أدونيس التنظيرية للحدث الشعري العربية المعاصرة ويبرز خضوعه لهيمنة المرجعية المشرقية على صوره وأفكاره، حيث يعرف "الرؤيا الشعرية" مستعيرا لغة أدونيس النقدية وصوره أيضا في قوله: « مفهوم للرؤيا في الشعر هو تجاوز منطق الإجابة إلى التساؤل، والكلام إلى الإيماء، والوضوح التقريري إلى الغموض المتكئ على قيم جمالية وفكرية رفيعة²، وهو أيضا ما يبرزه مفهومه لوظيفة الشعر التي عبر عنها في قوله: « إن من مهام الشعر الأساسية هي سحب اللامرئي لتحويله مرثيا وتحويل الواقع إلى شعر³، وكذلك تصوره عن وظيفة الشاعر في قوله: «مهمة الشاعر هي خلق حقيقة تضئ سواد العالم⁴ .

تستوقفنا ونحن نقرأ هذه المواقف المتتابعة كلمات مستوحاة من المتن التنظيري الأدونيستي من مثل: الكشف ، التجاوز ، الخلق ، التساؤل ، التخطيطي والرؤيا ... وغيرها، مما يؤكد ما قلناه حول المرجعية الأدونيسية الطاغية على تصور " أزراج " للشعر ، وهو ما يتضح أيضا في قوله: «الصراع بين الحضور والغياب ، بين الكائن والممكن ، بين الواقع والحلم ، بين اليقين والشك، بين القناعة والمغامرة "دينامو" التجربة الشعرية التي هي القاسم المشترك لحاملي هم الخلق، والبحث عن شيء جديد لإضافته إلى التجارب العظيمة التي لا تزال تدهشنا وترعبنا وتذكرنا دائما بأنَّ حدود مدينة الشعر مزروعة بالألغام والقنابل فالدخول إليها يستدعي السير بحذر، ووضع الأقدام في المناطق العذراء⁵ .

وفي هذا السياق نشير إلى تصريح الشاعر بقراءته العميقة للشعر المشرقي وإطلاعه على جديد الممارسة العربية المعاصرة إضافة إلى تتبعه الواعي للتجربة الشعرية الجزائرية ، وهي كلها

¹ - ينظر : المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

² - المرجع نفسه ، ص ص 31-32 .

³ - المرجع نفسه ، ص 32 .

⁴ - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

⁵ - المرجع نفسه ، ص 52 .

الباب الثاني ————— الفصل النثني إشكالات التجريب في الشعر الجزائري

روافد ساهمت - دون شك - في تشكيل تصوره النظري للشعر، وهذا ما يبدو جليا في قوله: «أنا أعتزف مسبقا وبالوعي الكامل الناتج عن تباعي الناقد ومحاولتي لاستيعاب الشعر العربي ابتداء من الشعر الجاهلي إلى العقاد، وشوقي، وحافظ إبراهيم، وشعراء المهجر ومدرسة أبوللو، وعمر أبو ريشة، وشوقي بغدادي وسليمان العيسى، ونزار قباني، وسعيد عقل والسياب والبياتي، وأنسي الحاج، ويوسف الخال ونازك الملائكة إلى أدونيس "علي أحمد سعيد"، ومحمد الماغوط، ومحمود درويش، وسميح القاسم، وأمل دنقل، ومحمد عفيفي مطر وأبو القاسم سعد الله، ومحمد الصالح باوية، وسعدي يوسف... إلخ، بأن الشعر العربي الحديث لم يزل في طور تلمس المخرج الأصيل المؤدي إلى تفجير بكاراة الشعر العظيم»¹.

ومع إقرارنا بعدم قدرة الشاعر "عمر أزراج" على التملُّص من سلطة المرجعية المشرقية نؤكد أن محاولاته تلك أقرب إلى الدراسة النقدية منها إلى التنظير النقدي .

كما تستوقفنا في المرحلة ذاتها تجربة جنحت نحو التنظير عبر مسار عرف الاستمرارية والتجدد اللذين افتقدتهما التجارب السابقة ، جسدتها جهود الشاعر " عبد الله حمادي " في مقدمات دواوينه " تحزب العشق يا ليلي " ² و " قصائد غجرية " ³ ، " البرزخ و السكين " ⁴ التي أعاد تقديمها في بعض بحوثه ذات الطابع الأكاديمي ⁵ ، والتي سنحاول عرضها ومناقشتها من أجل ملامسة أبعاد هذه الإشكالية.

أثبت الشاعر ثراء تجربته وإخلاصه الدائم للفعل الشعري - نصيًّا ونظريًا- عبر سلسلة دواوين شعرية جسدت الانفتاح الكبير على التجريب الذي ينجح دوما نحو طرح البديل التجاوزي الخلاق، كما تضمنت نصوصا تنظيرية حاول من خلالها صياغة تصوره النظري للشعر ؛ حيث تكشف القراءة المتأملة في تلك النصوص عن بعض الملاحظات، نجملها في :

1 - المرجع السابق ، ص 32 .

2 - ينظر :عبد الله حمادي : تحزب العشق يا ليلي ، ص ص 42- 07 .

3 - ينظر : عبد الله حمادي : قصائد غجرية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1983 م ، ص ص 06-05 .

4 - ينظر : عبد الله حمادي : البرزخ و السكين ، ص ص 15- 05 .

5 - ينظر : عبد الله حمادي : الشعرية العربية بين الاتباع و الإبداع - دراسات نقدية ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، ط 1

ديسمبر 2001 م ، ص ص 162-117 ، و ص ص 195- 210 .

الباب الثاني ————— الفصل النثني إشكالات التجريب في الشعر الجرائري

1- لا نقف في مفهوم " عبد الله حمادي " للشعر على مسار ثابت ورؤيا موحدة ؛ حيث تكشف مقدمات دواوينه عن خطاب هو أقرب إلى التجريب منه إلى التنظير، يضع القارئ أمام تعدد الرؤى واختلافها في الآن ذاته، حيث يفتح على التجاوز الضدي بامتياز ؛ فمن الدعوة المحفوفة بكثير من المزالق والمغالطات في " لوازم الحداثة و المعاصرة للقصيدة العمودية " من ديوان " تحزب العشق يا ليلي " يخرق الشاعر أفق انتظار القارئ بالطرح الواعي لـ " ماهية الشعر من منظور حدائي " في " البرزخ والسكين " .

فالقارئ للديوان الأول لا يتردد في الإقرار بوقوع صاحبه في جملة من التناقضات على صعيد الرؤيا النظرية وعلى صعيد الممارسة الشعرية أيضا ؛ حيث سعى "حمادي" جاهدا إلى خلق عالم شعري حدائي في قالب عمودي، وهذا أمر لم يستطع بلوغه على مستوى الممارسة النصية، ولعل هذا ما تم تداركه في ديوانه الأخير الذي يتجلى فيه عمق استيعاب الشاعر لمفهوم التجاوز الإبداعي الخلاق على مستوى الكتابة، والذي لا يكون بتكرار نموذج سابق بأي حال من الأحوال ، و للتمثيل على ذلك يكفي تأمل تعريفه للشعر في المقدمة بقوله: « إنه في أسمى تجلياته الكلام المصفى المتألق، وهو خرق للعادة ومحاولة مستمرة لهدم الاحتذاء، وقد جرى العمل في ممارسته من قبل الشعراء الكبار مجرى قلب العصا حيّة، أو تشكيل جديد للسكون بواسطة الكلمات »¹، فهو مفهوم مستجد موازنة بما دعا إليه سابقا من اعتماد القصيدة العمودية أنموذجا للحداثة .

والحقيقة أننا نجد لهذه الدعوة جذورا في مواقف " حمود رمضان " النقدية حول التجديد في الشعر، ومن ذلك مثلا قوله: « إن الأدب العربي الآن وخصوصا المغربي مثل إناء مزرکش الجوانب، بديع المنظر، مملوء بماء سلسيل، وقد مر على ركوده مدّة غير وجيزة فنتنت رائحته وفسد طعمه وتراكم عليه الذباب، فأصبح موجودا وليس بموجود، وماء وليس بماء، وأصحابه بجانبه على ظمأ، يرون الحنف بعينهم ولا يفيدهم شيئا، كأن لا ماء عندهم ولا شجر. أليس من المعقول، بل من الضروري تبديله بماء صحي نظيف زلال يبعث في جسم مجتمعنا النحيل دما غنيا بمواد الحياة والاستقلال. وأما الإناء فيترك هو بلا تغيير ولا تبديل وذلك ما اقتضاه

¹ - عبد الله حمادي : البرزخ و السكين ، ص 05 .

الباب الثاني ————— الفصل النثني إشكالات التبريب في الشعر الجزائري

حفظ القومية والجنسية بحفظ اللغة الأصلية لغة الآباء والأجداد ¹؛ فهي كما يبدو دعوة إلى تحديد القصيدة التقليدية من خلال تحديد لغتها ومضامينها دون المساس بقدسية الشكل وعموديته، وهذا ما يقوي إمكانية استفادة "عبد الله حمادي" من الطرح السابق، ومحاولة تبنيه وإعادة صياغته.

إن في تجاهل "عبد الله حمادي" لدعوة "حمود رمضان" ولجهوده في مجال تحديث القصيدة التقليدية ما يميظ اللثام عن إشكالية ثالثة لازمت النص الشعري التجريبي، بل ولازمت أيضا فعل التنظير المواكب له؛ هي القطيعة التامة بين الشعراء الجزائريين؛ حيث يقف الباحث في الشعر الجزائري على سلاسل إبداعية، منفصل بعضها عن بعض، وهذه مسألة ستعرف طريقها إلى التوضيح في مبحث لاحق من هذا الفصل .

إضافة إلى ذلك فإن ربط دعوته النظرية - إلى عصرنة القصيدة العمودية - بقصائد الديوان الغارقة في التقريرية والسطحية، خاصة منها قصائد ديوان "الهجرة إلى مدن الجنوب" التي أعاد دمجها في الديوان - سالف الذكر - دون أدنى مبرر يبيح له ذلك، يكشف عمق المفارقة التي أشرنا إليها سابقا، ولعل هذا ما ذهب إليه يوسف ناوري وأكد في قوله: « لا يجسد تصور عبد الله حمادي للشعر إبدالا نظريا (...) » لقد ظل أسير مفاهيم اللغة والوزن والقافية ونظر إلى ممارسته بمعنى الإبداعية والقدرة المتعالية على التعبير اللاواعي عند الشاعر ²؛ الأمر الذي سيّج تصورات النظرية في حدود حصرها الباحث في ³:

- استغلالها لعناصر ولأفق الممارسة التي آلت إليها تجربة الشعر المعاصر في الجزائر .
- اشتغال الشاعر بالممارستين النصية والنظرية ومصاحبته للنص الذي يكتبه بتصورات تنظيرية متفاوتة المرجع والأفق .
- عنايته بالعناصر التي تشكل الممارسة النصية للشعر ، والتي تعبر اللغة وتحدد قدرة الذات على التحرر والاندفاع في مغامرة التجديد .
- دعوته إلى الاهتمام ببعض المواقف النظرية في العلاقة بالشعر وتلقيه ، ويعتمد اللغة أساس

¹ - رمضان حمود : بذور الحياة ، ص ص 84-85.

² - يوسف ناوري : الشعر الحديث في المغرب العربي ، ج 2 ، ص 89 .

³ - ينظر : المرجع نفسه ، ج 2 ، ص ص 89-90 .

الباب الثاني ————— الفصل النثني إشكالات التبريب في الشعر الجزائري

تفاعل الشعر بذات الشاعر وبالعالم الذي يحيط به .

2- لا ينكر القارئ المتبع لآراء "حمادي" حول الشعر تنوع مرجعياته المعرفية التي تؤكد أنه قارئ جيد لكل ما من شأنه دفع سيرورة الإبداع، لكنه لا يتردد في الإقرار - أيضا - بأنه أمام رؤيا نظيرية هجينة؛ مزيج من مرجعيات معرفية مختلفة ؛ تطالعك تارة بملاح أدونيسية، وتارة بملاح بنيسية، وفي أخرى بملاح صوفية متمردة أضاف إليها من ملاح شخصيته الرفضية للثبات والطموحة دوما نحو ارتياد الآفاق..

وهو ما يبدو جليا في مقدمة ديوان "البرزخ والسكين"، حيث تبرز إشكالية المرجعية باعتبارها أحد العوائق التي تحد من انطلاق النص الشعري الجزائري نحو الفردة والتميز، ومن ثمة الإضافة التي قد تساهم في دفع المد التنظيري للشعر العربي المعاصر .

لكن الذي نركن إليه في ختام هذا البحث هو الإقرار بأننا لا نملك في شعرنا الجزائري المعاصر نموذج (شاعر/ منظر) كتلك النماذج التي أشرنا إليها أثناء التأصيل للظاهرة في الأدبين الغربي، والعربي خارج الجزائر، على حد سواء، ولعل مرد ذلك إلى أن التنظير النقدي عملية تتطلب الخبرة الكبيرة والمعاشية العميقة للعملية الإبداعية، إضافة إلى المرجعية المعرفية القائمة على التفاعل البناء بين الذات والآخر، وهذا ما لم يبلغه بعد الشاعر الجزائري، وبناء عليه فإن القول بوجود نظرية أدبية للشعر جزائرية الملاح أمر صعب المنال في هذه المرحلة على الأقل .

2 -سؤال المرجعية والهوية الضائعة :

أمام الغياب شبه التام للخطاب النقدي التنظيري الموازي للممارسة الشعرية المعاصرة في الجزائر تبرز أمام الباحث في تحولات هذه الممارسة إشكالية على قدر كبير من التأثير والفاعلية تتمثل في "المرجعية" التي تركز عليها هذه الممارسة، وهي إشكالية تنطوي على جملة من الإشكالات الفرعية ترتبط بطبيعة التجربة الشعرية و مدى أصالتها.

سنحاول في هذا البحث عرض تفاصيل هذه الإشكالية التي ارتأينا تقسيمها إلى قسمين يمثل كل واحد منهما مرحلة بعينها من تحولات الممارسة الشعرية المعاصرة في الجزائر؛ هما :

2-1- هيمنة المرجعية المشرقية :

ينسحب مفهوم مصطلح " المرجعية " على « المصدر الذي تستمد منه القصيدة مقومات تكوينها سواء على المستوى الدلالي أو على المستوى الفني »¹ .
وفي هذا السياق نسجل إجماع الدرس النقدي - الذي أخلص بالدراسة إلى تتبع تحولات الخطاب الشعري الجزائري - على هيمنة المرجعية المشرقية على الممارسة الشعرية في الجزائر باعتبارها المقوم الأبرز في تشكيل الشعرية الجزائرية المعاصرة² ؛ ولعل هذا ما أكدّه الشاعر السبعيني "محمد زيتلي" بقوله: «لا يكاد دارس ما يتعرض بالدراسة والتحليل للحركة الشعرية الجزائرية المعاصرة إلا ويلصق بها قهمة المشرقية، بمعنى أنّ التجارب الشعرية المعاصرة في الجزائر هي صدى لأصوات الرواد في المشرق، وبمعنى آخر أن الأصوات الشعرية الجزائرية لم تتمكن من تكوين خصوصيتها»³ .

وقد خلص الشاعر في تحليله لأبعاد هذه المسألة إلى التأكيد على العلاقة التفاعلية القائمة على التأثير والتأثر المتبادلين بين المشرق والمغرب - وهي علاقة لا يخلو منها أي أدب أصيل - من خلال تثبيتته لنتيجتين تفضي إحداهما إلى الأخرى؛ تتمثل الأولى منهما في تأكيده على عمق العلاقة التفاعلية بين المشرق والمغرب التي تمتد عبر العصور المتلاحقة للتاريخ⁴ ، وتجسد الثانية في إقراره بأن الكيان الحضاري الواحد لا يعني قبول الذوبان في كل ما هو عربي إسلامي بأي حال من الأحوال⁵ .

يتضح أمام الباحث / القارئ موقف الشاعر من هذه القضية ، إذ اعتبرها "قهمة" ألصقت زورا وبهتانا بالتجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة - التي يقصد بها تجربته وتجارب أقرانه من شعراء السبعينيات - وقد ألصقت بهذه التجربة دون غيرها من التجارب الشعرية الجديدة في

1 - علي عشري زائد : دراسات نقدية في شعرنا الحديث ، ص 07 .

2 - للتوسع في هذه المسألة ينظر تصريح " شلتاغ عود شراد " في كتابه : " حركة الشعر الحر في الجزائر " ، ص ص 56-57 . وينظر أيضا : محمد ناصر: الأدب الجزائري الحديث ، ص ص 180-181 . وأيضا : أحمد يوسف: يتم النص ، ص 58 .

3 - محمد زيتلي : فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية ، ص 82 .

4 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 87 .

5 - ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

الباب الثاني ————— الفصل الثالث إشكالات التهريب في الشعر الجزائري

الوطن العربي الأمر الذي دفعه إلى التشكيك في نوايا القائلين بها¹.
هذه الروح الدفاعية العالية لم تسكت صوت الدرس النقدي الجزائري الذي جهر بإقراره بتبعية الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، عبر مسار تطوره، إلى المرجعية الشرقية؛ فقد أكد "أحمد يوسف" ارتكاز هذا الخطاب «على التجربة المشرقية وبخاصة ما كان يعمل في لبنان من حركة أدبية واكبت التطور على الصعيدين الإبداعي والنقدي والفكري الوافد هو الآخر من الغرب، وهذا ما نلفيه لدى الشاعر أبي القاسم سعد الله الذي فتحت له مجلة الآداب صدرها وغيرها من المجلات العربية ينشر فيها قصائده ويعرّف بالحركة الشعرية والحركة النقدية في الجزائر مثله كمثل غيره من الأدباء والنقاد الجزائريين²؛ حيث أشاد بالدور الريادي البارز الذي مارسه مجلة الآداب البيروتية التي فتحت أمامهم مجال النشر سواء بالنسبة للأعمال الإبداعية أو الدراسات النقدية³.

وفي السياق نفسه نستحضر موقف الباحث "عبد الرحمن ترماسين"، الذي سبق ذكره في مبحث متقدم من هذا البحث، والذي أكد فيه أن النص الشعري الجديد ولد أساسا من الهجرة نص مشرقى المولد والمنشأ جزائري التربية⁴.

ولعل الجدير بالذكر في هذا المقام هو التأكيد على أن ظروف الاحتكاك والتفاعل المباشرين مع المشرق كانت مهياة بشكل كبير أمام الشعراء الرواد في الخمسينيات موازنة بما أتيح لغيرهم في المراحل اللاحقة؛ ولعل هذا ما أكدته "زيتلي" - في دفاعه عن أصالة تجربة شعراء السبعينيات - بقوله: «إذا كان الأدباء الجزائريون من الجيل السابق قد مكنتهم ظروفهم التي عاشوها - على صعوبتها - من الاحتكاك المباشر بالحركات الأدبية والفكرية في عواصمها العربية خصوصا كالقاهرة ودمشق وبيروت وبغداد، ومن الاطلاع عن قرب على التيارات الأدبية التي ظهرت وقتذاك، فإن الجيل الجديد جيل الاستقلال قد حرمت الظروف العامة التي وجدت البلاد نفسها عليها بعد الثورة التحريرية من فقدان وسائل المعرفة وقنواتها وجسورها

¹ - ينظر: المرجع السابق، ص 82.

² - أحمد يوسف: يتم النص، ص 61.

³ - ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها. وينظر أيضا: أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 52-53.

⁴ - ينظر: عبد الرحمن ترماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 07.

الباب الثاني ————— الفصل النثني إشكالات التهرب في الشعر الجزائري

فتعلم في ظروف مأساوية، وحين تفتقت قرائحه للتعبير عن مكوناته لم يجد المناخ الملائم لذلك كما لم يجد سبل المعرفة يسيرة لتغذيته فكريا، ولم يكن الوضع العام يرحب به أو يعتقد بجدواه»¹.

وإذا كان لجوء الشعراء الرواد إلى الشعر المشرقي والاستناد عليه مبررا بحكم سياقه التاريخي ومؤثراته الثقافية، فإن الأمر يطرح تساؤلات من نوع آخر بالنسبة للتجارب الشعرية التي تعاقبت فيما بعد؟، فما هو الدافع وراء اتكاء شعراء السبعينيات والثمانينيات على المرجعية المشرقية؟.

أشار "أحمد يوسف" إلى بعض العوامل التي تبرر للشاعر الجزائري نزوحه صوب المركز المشرقي، وفي مقدمتها انعدام نموذج فني جزائري سابق يؤخذ به؛ حيث «لم يخرج المتن الشعري في السبعينات من رحم التراث الشعري الذي سبقه، ولم توفر له محاولات أبي القاسم سعد الله وأبي القاسم خمار ومحمد الصالح باوية إلا الإطار الأولي لتجاوز عقبة الشكل، وشجعتهم على الإبداع في هذا القلب الفني، وما عدا ذلك كان المشرق العربي قبلتهم في الأنموذج الفني والمعسكر الاشتراكي قبله بعضهم في الأنموذج الفكري»²، ولهذا لم يجد الشاعر الجزائري، في تلك المرحلة —تحديدا— «سلالة شعرية تمنحه القدرة على التحليق في عوالم شعرية جديدة. وتمكنه من إثراء هذه السلالة بإضافات شعرية نوعية عن طريق تمثل جمالياتها وتجاوزها في الوقت نفسه بواسطة إنجاز حساسية شعرية مختلفة»³.

ونجد في اعتراف الشاعر "عمر أزراج" - الممزوج بالنقد والتفاؤل - ما يدعم هذا الطرح ويقويه، حيث أكد أن من مميزات شعر السبعينيات قدرته على صياغة مشروع تجاوز نفسه باستمرار، بحثا عن آفاق يرجو أن لا تنتهي أبدا، وأن من مشكلاته أنه لم يرث تراثا شعريا طليعيا، قادرا على منحه الأجنحة المحلقة في فضاءات خلق الواقع، وتفجير إمكاناته وعناصر قوته كل ما هنالك أن الشعر الموروث يمثل التبعية والتقليدية شكلا ومحتوى⁴.

¹ - محمد زيتلي : فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية ، ص 88 - 89. وينظر أيضا : عبد القادر راجحي : النص والتفديد ، ج 1 ص 62 .

² - أحمد يوسف : يتم النص ، ص 75 .

³ - المرجع نفسه ، ص 75 .

⁴ - ينظر : عمر أزراج : العودة إلى تيزي راشد ، نشر لافوميك ، 1985 م ، ص 07 .

الباب الثاني ————— الفصل النثني إشكالات التبريب في الشعر الجزائري

ولعل هذا عينه ما سبق إليه الباحث "محمد ناصر" وأوضحه بقوله: « في غياب النص النظري والنموذج الشعري الأمثل من طرف النقاد والشعراء الجزائريين الرواد، انصرف الشعراء الشباب من جيل الاستقلال إلى البحث عن البديل في الشعر العربي الوافد من الشعر العربي (...) ومن ثم كان الاتصال المباشر المستمر بين هؤلاء الشباب، وشعر نزار قباني، والسياب، والبياتي وعبد الصبور، وأدونيس وسعدي يوسف، ومحمود درويش، وسميح القاسم (...) وقد أصبح هذا الشعر عندهم بمثابة المثل الذي يجب أن يحتذى والنموذج الذي يجب أن ينسج على منواله فراحوا يتأثرون بخطواته، ويرددون أفكاره وصوره إلى حد جعل هذا الشعر في أغلب نصوصه يتسم بالتقليد، والمحاكاة والاقتراس، مما أفقده صفة التميز والتفرد المدعاة »¹.

إضافة إلى ما تقدم ذكره فإن من الضروري الإشارة إلى أن المغرب العربي ككل - والجزائر جزء منه - قد ظل، إلى وقت غير بعيد، خاضعا لسلطة المركز المشرقي وثقافته، وقد ساهمت القطيعة بين التجارب الشعرية على المستوى الداخلي، والانسياق الجارف نحو كل ما يأتي من الخارج في ترسيخ هذا الخضوع واستفحاله؛ فالشعر الجزائري منذ عهد "الأمير عبد القادر" (1807-1883م) ظل مواكبا لنهوض النص الشعري العربي على يد "محمود سامي البارودي" بل وحتى أقطاب الاتجاه التقليدي في الشعر الجزائري "محمد العيد آل خليفة" و"مفدي زكرياء" و"أحمد سحنون" - لم يخرجوا عن مسار "أحمد شوقي" و"حافظ إبراهيم" و"محمد مهدي الجواهري" في العراق²، وهو ما سيعرف طريقه إلى التوضيح في مبحث لاحق من هذا البحث.

أكد "مشري بن خليفة" هذا الطرح في قوله: « عند القراءة النقدية، نلاحظ أن الشعر الجزائري يستند إلى مرجعية هي الشعر العربي الحديث، فلا يخلو نص من النصوص من وجود النص الغائب الذي نجده مستمر الوجود »³.

وهذا عينه ما ذهب "عبد القادر راجحي" وأكدده بقوله: « لم يكن النص الشعري الجزائري

¹ - محمد ناصر: الأدب الجزائري الحديث، ص ص 180-181.

² - للتوسع ينظر: محمد مصاييف: دراسات في النقد و الأدب، ش.و.ن.ت، 1981م، ص 72. و أيضا: محمد مصاييف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ش.و.ن.ت، الجزائر، ط 2، 1972م، ص 07. وينظر أيضا: عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري

الحديث، م. و.ك، الجزائر، 1990م، ص 12.

³ - مشري بن خليفة: سلطة النص، ص 19.

الباب الثاني ————— الفصل الثالث أشكال التهرب في الشعر الجزائري

منذ عصر النهضة منعزلا عن تطور النص الشعري العربي في ديمومته الإبداعية المتصلة بالتأثيرات الخارجية والداخلية والمتغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية التي شهدتها الساحة الشرقية¹. والحقيقة أن الإقرار بالفاعل مع المشرق شيء، والإقرار بالتبعية له شيء آخر مختلف تماما فالحضور الواعي لهذه المرجعية بمحولاتها الإبداعية والفكرية في النصوص الشعرية الجزائرية لن يكون حضورا مجانيا بأي حال من الأحوال، بل سيساهم - شأنه شأن المرجعيات الأخرى - في إثراء التجربة الشعرية، وفي دفعها قدما نحو التجدد والتجاوز الدائمين.

وبناء عليه تتساءل عما إذا استطاع الشعر الجزائري التملص من قيود هذه المرجعية؟ مجسدا التفاعل الواعي معها لا التبعية والتماهي فيها؟، وإذا كان الأمر كذلك فمتى؟ وكيف؟.

2-2- غياب الهوية :

سبقت الإشارة إلى وجود محطات على مسار الممارسة الشعرية المعاصرة في الجزائر استطاعت أن تصنع التميز من خلال محاولاتها الطموحة نحو نبذ سلطة الآخر وإعلاء صوت الذات، ولكن في زحمة الانتصار للسمات الخاصة بالذات الجزائرية المبدعة والجنوح نحو تجسيدها برزت إلى الواجهة إشكالية " غياب الهوية "، وبالتالي غياب " مرجعية " واضحة المعالم تركز عليها هذه الممارسة.

ولعل هذا ما أقرّه " مشري بن خليفة " بقوله: « إن أزمة النص الشعري عندنا، ترجع إلى عدة معطيات منها غياب مرجعية شعرية واضحة، خاصة التراث الشعري العربي أو الجزائري، زد على هذا غياب الرؤيا الواضحة، ذات السند الإيديولوجي والفلسفي »².

وفي هذا السياق لا بد أن نشير إلى أن النماذج الشعرية الجزائرية التي جنحت نحو خلق التميز هي تلك التي لم تكتف بالرافد المشرقي، بل حاولت الانفتاح على الشعر الغربي، على تعدده واختلافه، إضافة إلى ما تمتلكه هذه الذات من مؤهلات خاصة وطبيعة ترفض الانقياد لسلطة السائد وسيطرته، ولنا في تجربة " حمود رمضان " الرائدة خير مثال على ذلك.

كما استطاعت تجربة شعراء الحداثة خلق خصوصية إبداعية جزائرية جسدت الاختلاف،

¹ - عبد القادر رابحي : النص والتفديد ، ج1 ، ص 61 - 62 .

² - مشري بن خليفة : سلطة النص ، ص 20 .

الباب الثاني ————— الفصل النثني إشكالات التبريب في الشعر الجزائري

من خلال تملصها من أسر النموذج المشرقي وانفتاحها على روافد إبداعية متنوعة ؛ مزجت التراث الجزائري والعربي المتعدد بالآداب العربية ومرجعياتها الفكرية والفلسفية المختلفة، إضافة إلى الملامح الشخصية الخاصة بالذات الشاعرة ورؤيتها للواقع وموقفها منه .

أشار " أحمد يوسف " إلى أهمية هذا الانفتاح على روافد معرفية وإبداعية متعددة في خلق شعرية جزائرية مختلفة ؛ بقوله: «من الصعب أن يعتقد المرء اليوم أنه بالإمكان كتابة شعر حداثي حامل للفردة والأصالة دون أن يكون صاحبه على حظ وافر من الاطلاع على الشعر العالمي في لغته الأجنبية ؛ وهذا ما حاول تفاديه بعض شعراء اليتيم نهلوا مباشرة ودون وساطة من المعين لثر لشعراء عالميين ولا سيما الفرنسيين منهم ، نذكر هنا بعضهم من أمثال فاليري وبودلير ورامبو وسان جون بيرس ولوركا وريلكة وهودرلين وأكتافيو باز وبورخيس، بخلاف ما كان عليه الشعراء قبل الاستقلال وبعده، وبخاصة " شعراء السبعينيات " الذين تعرف بعضهم إلى هؤلاء عن طريق الشعر المشرقي مثل مايكوفسكي وناظم حكمت وقي أس إليوت وإزرا باوند وبابلو نيرودا »¹.

وقد انعكس ذلك الانفتاح والتفاعل إيجابا على نصوصهم الشعرية التي طعمت بخلقية معرفية أخذت سمة التعدد والخصوصية أيضا، وللإشارة فإن هذا التفاعل الواعي مع الآخر هو من صميم طروحات الحداثة، التي لا تلغي الآخر بل تقيم علاقة تفاعلية جدلية معه ، ولعل هذا ما نلمسه في بعض مواقف أدونيس ومنها مثلا قوله: « كما أنه لا ذات بلا آخر فلا ذات بلا تأثير وتأثير . التأثير ، هنا، نوع من الشرارة تسطع عند الآخر، وتوجه الذات إلى مزيد من معرفة نفسها — مزيد من اكتشاف ما في أعماقها من الضوء الكامن »².

لكن السؤال الذي يواجه الباحث في شعر هذه المرحلة تحديدا، يكمن في هذا المزيج المعرفي تحديدا حيث غيَّب معالم هوية معرفية واضحة، وسط تأكيد العديد من الدراسات على خروج الحداثة الشعرية في الجزائر من رحم الحداثة المشرقية، ومن ذلك مثلا ما ذهب إليه " عبد القادر راجحي " في أقراره بأسبعية التأثير المشرقي على الشعر الجزائري مؤكدا أن «الحداثة الشكلية الجزائرية أكثر ارتباطا بالحداثة الشعرية العربية من الحداثة الشعرية الأوروبية على الرغم من

¹ - أحمد يوسف : يتم النص ، ص 53 .

² - أدونيس : سياسة الشعر ، ص 71 .

الباب الثاني ————— الفصل النثني إشكالات التجريب في الشعر الجزائري

قرب النص الجزائري من النص الأوروبي، لا على مستوى المسافة الفاصلة بين النصين وحسب ولكن على مستوى تزامن النصوص في مساحة جغرافية واحدة ولكنها متباعدة وغير متصلة في ارتباط زمن كل منهما بالدائرة الأصلية للنص، وأخيرا غير متواترة لا في السند الروائي ولا في السند النصي لكل منهما كذلك ¹، وهو في طرحة هذا يخص تجربة الشعر الحر، إضافة إلى جنوح بعض شعراء السبعينيات نحو كتابة القصيدة الثرية .

هذه المواقف النقدية لم تستطع إسكات تأكيدنا على أن الخطاب الشعري الجزائري المعاصر لا يزال يبحث عن مرجعية لتأسيس بنية ذات خصوصية جزائرية خالصة، رغم جهود التجارب الشعرية المتأخرة الرامية إلى بلوغ هذا الطموح، ولعل هذا ما أبطء حركية التجريب وحال — كما سنوضح في الفصل اللاحق — دون تحقيق حضور كمي معتبر للأشكال التجريبية الجديدة.

3 - الانقطاع والقطيعة :

لا يتردد الباحث / القارئ للممارسة الشعرية الجزائرية المعاصرة، والمتبع لمسار تحولاتها في ملامسة إشكالية أخرى ساهمت بشكل لافت في عرقلة تطور هذا المسار وانفتاحه على التجريب؛ تتمثل في انقطاع التجارب الشعرية الفاعلة عن العطاء الشعري على فترات مختلفة ومعاقبة، إضافة إلى التزعة الفردية الطاغية، التي رسخت القطيعة بين التجارب الشعرية، كما حالت دون تحقيق التواصل والاستمرارية بينهما، وهو ما ساهم في تشكيل شعر قوامه محاولات فردية لم تستطع بلوغ ما حققته الممارسة الشعرية المشرقية من توجهات ومدارس .

3-1- انقطاع التجارب الشعرية الفاعلة :

نشير في هذا السياق إلى ظاهرة الاختفاء المبكر للتجارب الشعرية في الجزائر؛ حيث نسجل العديد من الأسماء الشعرية التي ظهرت بشكل خافت أو مالت إلى الاختفاء تماما عن المشهد الشعري الجزائري بدون تمهيد أو مقدمات ؛ ونذكر منهم مثلا "أبا القاسم سعد الله" و"حمري

¹ - عبد القادر راجحي : النص والتقييد ، ج2 ، ص 73 .

الباب الثاني ————— الفصل النثني إشكالات التهريب في الشعر الجزائري

بحري" و"أحمد حمدي" و"أحلام مستغانمي" و"أزراج عمر" و"عبد العالي رزاق" و"عمار بوالدهان" و"جمال الطاهري" و"مبروكة بوساحة" و"عبد الله طموح" و"عبد الواحد باشوات" و"رشيد وزاني" و"مسعود حديبي" و"حسين خمري" و"محمد دريدي" و"عبد القادر جغاوة" و"بكير بوراس" و"حسين بومعيزة" و"مصطفى بلمشري" و"محمد الحسين أكيال" ...

حاول الدرس النقدي الجزائري إعطاء المبررات الموضوعية لهذه الظاهرة التي عرفت بها الممارسة الشعرية الجزائرية المعاصرة ؛ حيث حصرها في صعوبة النشر وعقم الساحة الأدبية وقلة المجالات الوطنية وتعثر دخول المجالات العربية إلى المكتبات الجزائرية، وانصراف هؤلاء الشعراء إلى مجالات البحث والتدريس وتوليهم مناصب إدارية¹ .

ولكن الجدير بالطرح في هذا السياق، أن هذه المبررات - على تعددها - لم تستطع إقناعنا بقدرتها - وحدها - على إخماد نار الكتابة الشعرية في نفوس أولئك الشعراء ؛ خصوصا إذا أخذنا بعين الاعتبار انقطاعهم حتى عن الملتقيات الأدبية ذات الطابع المحلي، وخلودهم إلى الصمت التام بما يشبه الموت، وهو صمت لازم حتى الأصوات الشعرية التي لم تتردد في إطلاق إصدارات جديدة، حيث اجتاحتها موجة إحباط شاملة فضّلت معها الركون إلى الظل، وقد ساهم الإعلام بشكل كبير في تفاقمها² .

لا يمكن لهذه الأعذار - برأينا - أن تنسي الشاعر شعرته ، وتدفعه إلى التخلي عنها ؛ فلو أن إيمانه بقوة الكلمة الشعرية وقدرتها على التغيير والتجاوز كان قويا منذ البداية لما عرف التراجع أو الانكسار، ولو أن شعرته قد انبثقت من الداخل للازمت أصحابها في كل الظروف، وعليه فإننا نبنى - في هذا البحث - قناعة مفادها أن الكثير من الشعراء في الجزائر - وعلى مراحل زمنية متعاقبة - قد اعتبروا الشعر وظيفة، أو وسيلة لتحقيق غايات تختلف من شاعر لآخر، ولذلك استبعدت هذه الوظيفة من سلم الوظائف الشاغرة بعد بلوغهم تلك الغايات أو بعضها على الأقل ، لأنها وبساطة لا تعود عليهم بأية قيمة مادية أو معنوية كما يبدو! ...

وسنحاول عرض بعض النماذج الشعرية التي رسخت هذه الظاهرة / الإشكالية في الشعر

¹ - ينظر : أحمد يوسف : يتم النص ، ص 94 .

² - ينظر : عبد الكاظم العبودي : راهنية الجيل الشعري الجديد في الجزائر ، مجلة الثقافة ، ص 22 .

الباب الثاني ————— الفصل النثني إشكالات التهرب في الشعر الجزائري

الجزائري؛ والبداية تكون مع تجارب الشعراء الرواد في الخمسينيات؛ حيث كنا نتوقع منهم مواصلة العطاء «ليسجلوا لنا إنجازات ما بعد الاستقلال بروح متأنية، وبأدوات فنية مكتملة ولكن المراقب للحركة الأدبية في هذه الفترة يلاحظ أن هؤلاء الشعراء انسحبوا من الساحة الأدبية، أو كادوا فانقطع أبو القاسم سعد الله عن كتابة الشعر، وكان باستطاعته أن يضيف جديدا لو استمر، لأن قصائده التي كتبها بين عامي 1959-1960م، مثل : صورة، الحزن، شيء لا يباح.. تشير إلى تطور واضح بالنسبة إلى القصائد السابقة، بالإضافة إلى القصائد الأخرى غير المنشورة، والتي كتبت في هذه الفترة، ولكنه انصرف إلى البحث العلمي منذ عام 1961م، كما صممت محمد الصالح باوية، نتيجة لانقطاعه إلى دراسة الطب في يوغسلافيا، بينما ظل بعض الشعراء الرواد يواصلون الكتابة على فترات، وبمستوى لم يتجاوز كثيرا مستوى الشعر الذي كتبه إبان حرب التحرير، مثل أبي القاسم خمار، ومحمد الأخضر عبد القادر السائحي وعبد الرحمن زناقي¹.

هذه الانقطاعات، كما يبدو، لا تخص تجربة شعرية بعينها، بل إنها تمس مسار حركة بدأت معالمها في التشكل مع تجارب عدد غير قليل من الشعراء الذين برزوا في فترة الستينيات وكانت تجاربهم تلك لا تخلو من بعد فني وجمالي كان بإمكانه أن يدعم ويثري فتوة التجربة الشعرية الجزائرية لو توفرت في النص وحول النص أطروحات حيادية لتصور حدثي منسجم مع مرحلته التاريخية ورغبته الاجتماعية العميقة، ولو استمر العطاء الإبداعي الخلاق بنية خلق وجه جديد للممارسة الشعرية العربية ذي ملامح جزائرية خالصة.

إلا أن هذه "الاستراحة" التي أخذها الشعراء الرواد بعد الاستقلال في غفلة من القارئ الجزائري - والتي حاول الدرس النقدي تبريرها بانصرافهم نحو البحث الأكاديمي أو بانبهارهم بعظمة الإنجاز المتمثل في الاستقلال أو عدم رضاهم عن التجارب الشعرية الجديدة² - قد أثرت

¹ - شلتاغ عبود شراد : حركة الشعر الحري الجزائر ، ص 78-79 ، وينظر أيضا : المرجع نفسه ، ص 80 .و أيضا : أحمد يوسف : يتم النص ، ص 73 .

² - ندرج في هذا السياق اعترافا للشاعر "أبي القاسم سعد الله" حول هذه المسألة جاء فيه قوله : «أعترف أنني ابتعدت عن مساهمة الحركة الشعرية منذ الاستقلال تقريبا ، لكن ما أقرأ وما أسمع يجعلني أحكم بأنها تمر بأزمة قوية . فالجيل المحضرم لم يعد ينتج إلا نادرا (مثل أبي القاسم خمار) ، والجيل الجديد انطلق انطلاقا واعدة خلال السبعينات لكنه لم يواصل المسيرة إلا عدد قليل منه . » . للتوسع ينظر: أبو القاسم =

الباب الثاني ————— الفصل النثني إشكالات التجريب في الشعر الجزائري

سلبا على مسار تطور القصيدة الجزائرية المعاصرة، حيث كان يفترض أن تتعمق الثورة الشكلية التي عرفتها قبل الاستقلال، وأن تشكل تلك الجهود المرجعية بالنسبة للمراحل الشعرية اللاحقة ولكن لا شيء من هذا قد تحقق، بل إن فيما أنجز وتحقق بعد الاستقلال خرقاً لكل التوقعات وكسراً لوتيرة الإبداع التي بدأت في مرحلة الثورة تتمثل روح التجريب بمحاولة استحداث أشكال شعرية جديدة .

بعد انقطاع جيل الرواد في الستينيات والسبعينيات، نسجل استفحال الظاهرة في المراحل الشعرية اللاحقة بطريقة أبطأت حركية الإبداع الشعري؛ إذ تقل التجارب الشعرية التي استطاعت الاحتفاظ بمسار شعري ثابت الحضور، وهو ما أثر سلبا على تمثلها للتجريب وتجسيدها له عبر مسار تطوري خلاق، وجد من أولئك الشعراء من يعلل « هذا التراجع في الدفع الشعري بعدم وجود مناخ فكري وأدبي سليم يشجع هذه التجربة على الاستمرار وتحقيق طموحاتها نظراً للجهل " والظلامية " و " ضعف المؤسسة الثقافية " وعدم وجود مجال واسع لنشر كل ما لديهم من مخطوطات وتخلي الأجهزة عن " ترقية المنتج الثقافي "، وبروز الأزمة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية بداية من منتصف التسعينيات، والتراجع عن الاختيارات السياسية انطلاقاً من الثمانينيات بعد رحيل الرئيس هواري بومدين ¹، ... وغيرها من العلل والذرائع، ولكن الجلي أمامنا أن تلك الأزمات والتحويلات لم تكن حكراً على الجزائر وحدها فهي تحولات عالمية، وإن كان الواقع الجزائري قد أبرزها بشكل أكثر حدة ومأساوية .

3-2- القطيعة مع التجارب الشعرية الجزائرية :

ما دمنا نتحدث عن التجريب فإن الترة الفردية والاعتداد بالذات ضرورة تحصن الشاعر ضد تقليد الآخر أو الخضوع لسلطته، كما تبيح لهذا الشاعر أيضا خلق المختلف الذي يجسد خصوصيته الإبداعية، وهذا ضمن الإطار العادي لحضور هذه الترة؛ لكنها إذا زادت عن حدها وكانت مفرطة فإنها تتحوّل إلى إشكالية تعيق مسار تطور تجربته وانفتاحها .

= سعد الله : الكتابة في الجزائر معجزة - حوار مع سعدي بزيان ، مجلة الحوار ، باريس ، ع 12، 1988م ، ص 51 . وينظر أيضا : عبد

القادر راجحي : النص والتفعيد ، ج 1 ، ص 67 .

1 - أحمد يوسف : يتم النص ، ص 93 .

الباب الثاني ————— الفصل النثني إشكالات التهرب في الشعر الجزائري

يلاحظ المتتبع لمسار تطور الشعر الجزائري وجود قطيعة شاملة بين التجارب الشعرية في مراحلها المتعاقبة، سببها انعدام التواصل الثقافي والإبداعي في الجزائر، الذي أدى بالكثير من المبدعين والنقاد والباحثين إلى تقديم بعض المبررات على أن كل جيل جديد يلغي الجيل الذي سبقه، وذلك ما ساهم في توسيع دائرة القطيعة وتهميش اللاحقين للسابقين، وإنكار السابقين الذين ولدوا من جديد على خارطة الإبداع بصفة عامة والشعر خاصة¹.

أكد الدرس النقدي استفحال هذه الظاهرة/ الإشكالية بين الشعراء حتى أضحت السمة المميزة للإبداع الشعري الجزائري المعاصر، حيث أشار " أحمد يوسف " إلى هذه القطيعة التي جسدتها المتون الشعرية المتعاقبة، والتي كانت من بين الأسباب المؤشرة على ظاهرة اليتيم والجنالوجية الضائعة²، وقد اعتبرها أمرا طبيعيا ونتيجة حتمية للرفض الذي أعلنته التجربة الشعرية الحديثة في الجزائر شعارا لها؛ حيث يقول: « لعله من البديهي أن تقوم بلاغة النص الشعري المختلف برفض كل مؤسسة تحاول ترويض لغتها، وبسط سلطتها الرمزية على الفضاء الذي تتحرك فيه، فبمجرد الإقرار بغياب جينالوجية لهذه البلاغة المختلفة، يعني التسليم بعدم الانتماء لأي مؤسسة مهما كانت، ولا سيما الأبوة الشعرية المستبدة، وإن كان النص الشعري الجزائري لا يحمل فوق ظهره تاريخا شعريا ثقيلا ينوء بحمله. فهذه نعمة وإن كانت نقمة، فلا حضور لشعر الأمير عبد القادر، أو محمد العيد آل خليفة، أو مفدي زكريا، أو أبي القاسم سعد الله، أو أحمد حمدي أو سليمان جوادي، أو أزراج عمر أو مصطفى الغماري في الشعر المختلف إلا ما ندر»³.

استشهد الناقد على صحة طرحه باعتراف للشاعر "عمر أزراج" جاء فيه قوله: «أجرؤ على القول بأنَّ تجربتي الشعرية لم تستند مطلقا من الشعراء الجزائريين الذين سبقوني، لأن هؤلاء ليسوا أصحاب تجارب إبداعية حقيقية، بل هم لا يتجاوزون مدار المحاولات التي ظلت عند البدايات الشديدة اللهاث، والمصابة بالشلل في أحيان كثيرة»⁴.

1 - ينظر: حسين عبروس: من يصنع الشعرية الحديثة في الجزائر، مجلة الثقافة، المكتبة الوطنية الجزائرية، الحامة، الجزائر، ع 9-8 2006 م، ص 10.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 74.

3 - المرجع نفسه، ص 264.

4 - عمر أزراج: الحضور، ص 226.

الباب الثاني ————— الفصل النيث إشكالات التهريب في الشعر الجزائري

ولم يكن "عمر أزراج" الشاعر الوحيد الذي ألغى الإبداع الشعري الجزائري من دائرة مقروئته، بل إن موقفه هذا يجسد قناعة رسخت عند شعراء مرحلة بأكملها؛ هم شعراء السبعينيات الذين تلمصوا من جزائريتهم الإبداعية للارتقاء في أحضان شعرية شرقية لم يخل مسارها التطوري من عثرات ونقائص لا تقل عن ما عرفه الشعر الجزائري وكان سببا في العزوف عنه من قبل الشعراء من أبنائه، بل إن شعراء الحداثة، أصحاب مرحلة الاختلاف قد ألغوا أبوته تلك وأشهرها يتمهم، وبالتالي تيههم بحثا عن هوية تأويهم وتعرفهم وتحفظ تميزهم أمام الآخر.

نحاول أن نناقش في هذا المقام دافع هؤلاء الشعراء إلى القطيعة مع التجارب الشعرية الجزائرية السابقة الذي يقوم على ركيزتين بارزتين هما :

1- رفضهم التقليد؛ وقد صرح الشاعر "عمر أزراج" باختلاف التجارب الشعرية الجديدة في السبعينات عن السائد الإبداعي الذي كان يعتنق على الصعيد الفكري «التقليدية والسلفية في تحجرها ومحدوديتها إذ لا نجد في شعرهم طرحا حقيقيا للصراع الدائر بحدة بين عناصر التخلف والتبعية والانغلاق التي ترزح تحتها مجتمعاتنا وبين عناصر التقدم الحقيقية في شكلها الديمقراطي ماعدا بعض التلميحات الشديدة الحياء، والتي تعود أساسا إلى المعمار الفكري ذي البعد الإصلاحي المرتكز على الرؤية الدينية في مضمونها الاتباعي»¹.

وهذا عينه ما ذهب إليه "مشري بن خليفة" في تأكيده أن أسباب هذه القطيعة تكمن في أن الشعر الجزائري التقليدي لم يكن إلا تقليدا وتكرارا لتجارب عربية، الأمر الذي دفع بالشعراء الشباب إلى التوجه لقراءة النصوص العربية بحثا عن مرجعية ذات ثغولية فكانت القصيدة الحديثة من خلال كتابات الرواد هي الأكثر حضورا في النص الشعري الجزائري². من الواضح أن الشعراء الجدد في الجزائر قد تجنبوا الوقوع في التقليد الشعري السائد في الجزائر عن طريق تقليد شعراء الحداثة في المشرق والرواد منهم تحديدا، فمبدأ التقليد وارد في الحالتين ولا يمكن إلغاؤه، وهو ما أدخل تجاربهم ضمن حيز التبعية للمشرقية والخضوع لسلطة المركز الشعري؛ وعليه يمكن القول إن القطيعة على مستوى الداخل قد ولدت تبعية للخارج وخضوعا

¹ - المرجع السابق، ص 226.

² - ينظر: مشري بن خليفة: سلطة النص، ص 19.

الباب الثاني ————— الفصل النثني إشكالات التهرب في الشعر الجزائري

لإرادته .

2- إلغاء فكرة التأسيس ، فما دامت التجارب الشعرية في الخمسينيات لا ترقى - في نظرهم - لأن تكون نموذجاً يحتذى، وما دامت التجارب الشعرية الجديدة في الجزائر قائمة على مبدأ هدم المنجز السابق لبناء منجز جديد، فإن فكرة "التأسيس" لا يمكن أن تستقيم ونحن نتحدث عن الشعر الجزائري، لأن فعل التأسيس يقتضى وضع لبنات فنية تعمل الأجيال الشعرية اللاحقة على تعميقها وإثرائها و بالتالي تفعيلها، فهو فعل يقتضي التواصل لا القطيعة والاستمرارية لا البتر أو الإيقاف.

وبناء عليه فإن أنجح نهج لدراسة الشعر الجزائري ليس الخوض في معارك مختلفة حول الأجيال والحقب ومدى ارتباط كل جيل بسياقه التاريخي والاجتماعي وبالتجارب التي سبقته أو جاءت بعده، وإنما البحث في المميزات التي حققها، بغض النظر عن المميزات التي حققتها أجيال شعرية أخرى سابقة له أو لاحقة به، فأمام هذا الإصرار على وجود قطيعة شبه تامة بين التجارب الشعرية الفاعلة في الجزائر، هل يمكننا القول إن ثمة تجارب شعرية جزائرية رائدة قد نجحت في طرح أشكال شعرية ذات مواصفات خاصة، تمارس اللغة فيها نشاطاتها دلاليا وتشكيليا وإيقاعيا كما تعمق الفهم المعماري للنص الشعري الجزائري المعاصر - في جوانبه المعنوية والمادية- من خلال تأثيرها في تجارب شعرية لاحقة ؟!

والحقيقة أن هذه القطيعة لم تمس فقط الشعراء المعريين، بل تعدتهم لتشمل الشعراء الذين يكتبون الشعر باللغة الفرنسية، والذين كان بإمكانهم أن يتحولوا إلى جسر ينقل الحداثة الغربية إلى الساحة الإبداعية الجزائرية لأنهم استطاعوا تمثّل معطيات تلك الحداثة في تجاربهم الشعرية لكن مشكلة انعدام التواصل اللغوي والمعرفي شكلت حاجزا حال دون بلوغ ذلك¹، ولعل هذا ما أكدّه " عبد القادر راجحي " بقوله: « مسألة نقل الحداثة الشكلية من الغرب عن طريق اللغة تطرح البعد العلائقي المتمثل في مدى الاتصال والانفصال بين اللغتين في "متخيل جزائري" واحد، وأسبقية النص المكتوب باللغة الفرنسية على النص المكتوب باللغة العربية في نقل حدثه الشكلية² ».

¹ - ينظر : عبد القادر راجحي : النص والتفعيد ، ج1 ، ص 109 .

² - المرجع نفسه ، ج1، ص 109 .

الباب الثاني ————— الفصل النثني إشكالات التجرير في الشعر الجزائري

ورغم هذه الأسبقية فإن «كلا من النصين المعرب والمفرنس قد نقل حدثه من وجهة يؤمن بها تختلف عن الوجهة الأخرى على الرغم من أن منبع هذه الحادثة واحد وهو الغرب، غير أن طريقة الاتصال بالغرب كانت مختلفة. ففي حين كان اتصال المشاركة (وهم مرجعية المثقف المعرب في الجزائر) بالحادثة الغربية عن طريق الترجمة خاصة، كان اتصال المثقفين الجزائريين المفرنسين بالحادثة الغربية عن طريق الوشائج الباطنية التي تربطهم بالإرث الفكري واللغوي للممارسة الإبداعية داخل المنظومة اللغوية الفرنسية المتصلة بالبنية الفكرية الكولونيالية التي سعت مند بداية الاستعمار إلى إبراز "الخصوصية الجزائرية" للمثقفين المستعمرين وتأسيسهم "للتوجه الجزائري" (*L Algérianisée*) في الأدب والفكر، والذي كان من ضمن أهدافه المعلنة اتخاذ "التأثير الفكري هدفا من أهداف الاستعمار" ¹.

هذا ونلمس فيما قدمه الباحث استيعابا لعمق الإشكالية التي تخطط فيها الشاعر السبعيني — بل وحتى شعراء المراحل اللاحقة— وأثرت سلبا على منجزه الشعري الذي لم يحقق التواصل الذي يضمن للممارسة الإبداعية سيرورتها نحو النضج والاكتمال، كما لم يطرح البديل الذي يضمن التجاوز الإبداعي الخلاق؛ حيث يقول: «إذا كان شعراء السبعينات يشعرون بعقدة تجاه نصوصهم "المتخلفة" بالنظر إلى النصوص العربية المشرقية، فإن عقدتهم ستزداد بالنظر إلى نصوص زملائهم المفرنسين؛ لأنها تقدم بالضرورة صورة أخرى مخالفة للحادثة لا هم يجهلونها فقط، ولكن لا يستطيعون الوصول إليها» ².

لعل ما يمكن الركون إليه في ختام هذا الفصل هو التأكيد على أن هذه الإشكالات —جميعها— كانت سببا في تعثر مسار التجديد في الشعر الجزائري، وبالتالي تعثر انفتاحه الكبير على التجريب وتمثله العميق لروحه المبدعة الخلاقة؛ ولكن هذا لا ينفي ظهور بعض الأشكال الشعرية التجريبية الجزائرية المعاصرة، التي جسدت تحدي هذا الشعر لكل المعوقات وإصراره على البقاء، وعلى الاستمرارية والتجاوز؛ وهو ما ستؤكده عناصر الفصل اللاحق.

¹ - المرجع السابق، ج1، ص 109.

² - المرجع نفسه، ج1، ص 111.

الفصل الثالث

الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

- 1 - قراءة في مصطلح " الأشكال التجريبية " .
- 2 - التجريب في القصيدة العمودية .
- 3 - شعر التوقيعة .
- 4 - القصيدة البصرية.
- 5 - النص العابر للأجناس الأدبية :
 - 5-1 - القصيدة النثرية .
 - 5-2 - قصيدة القناع .
 - 5-3 - تنويعات على البنية الدرامية .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

سنحاول في هذا الفصل تأكيد خضوع الخطاب الشعري الجزائري المعاصر إلى هاجس التجريب من خلال تتبع الأشكال الشعرية التي عرفها هذا الخطاب، عن قناعة منا بأن الكتابة الإبداعية في حقيقتها فعل تجريب، وبحث مستمر لتطوير "شكل" القصيدة وموضوعاتها وبالتالي فتح آفاق شعرية جديدة تجسد مفهوما مختلفا للشعر، ولهذا سنخص بالدراسة تجارب استطاعت إثبات حضورها الفاعل المتجدد على المشهد الشعري الجزائري المعاصر، مستبعدين ما يمكن تسميتها بـ "النصوص الظرفية" أو "اللحظوية"⁶⁶³ التي لم تستطع إقناع متلقيها بتوفرها على علامات المغايرة للساند .

1 - قراءة في مصطلح "الأشكال التجريبية" :

لا يستقيم الحديث عن "الأشكال التجريبية" التي عرفها شعرنا الجزائري المعاصر دون ضبط المقصود بـ "الشكل الشعري التجريبي"؛ وهذا أمر يلزمنا الإشارة إلى أن حركة النقد العربي المعاصر قد أفرزت سيلا من المصطلحات تتقاطع في دلالتها على البناء الداخلي والخارجي للقصيدة العربية؛ ونعني بذلك : الهيكل والمعمارية والبناء المعماري والبناء الفني والشكل. ارتبط مصطلح "شكل القصيدة" عند الباحث "جودت فخر الدين"⁶⁶⁴ بعناصر عمود الشعر العربي، التي حددها صاحب "شرح حماسة أبي تمام" في سبعة عناصر؛ هي: شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، الإصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه، التحام أجزاء النظم والتماها على تخير من لذيذ الوزن، مناسبة المستعار منه للمستعار له، مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، وهي العناصر المشكّلة لعمود الشعر العربي⁶⁶⁵.

663 - في هذا السياق لا بد أن نسجل أن توفر إمكانيات النشر، وعدم وجود وصاية صارمة على هذه العملية، قد سهلا ظهور بعض الأعمال التي لا ترقى فنيا كي ننسبها إلى عالم الشعر، بل إن الموضة الإبداعية السائدة عندنا اليوم هي أن كل من يخط أبياتا على ورقة يسمى شاعرا فكثير الشعراء في جزائر الألفية الثالثة وساد الكم وغابت الجودة الفنية، وإذا كنا نترفع، في هذا المقام، على التمثيل بنماذج منها، فإن مباحث الباب الأخير ستلزمنا بعرض نصوص وتجارب شعرية جسدت ما اصطلاح البحث على تسميته بالتجريب الذي يشوه الأصل، ويحط من قيمته الفنية .

664 - ينظر : جودت فخر الدين : شكل القصيدة في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري ، ص 57 .

665 - المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن) : شرح ديوان الحماسة ، دار الجليل ، بيروت ، مج 1 ، 1411هـ-1991م

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجرائري المعاصر

في حين استخدمت "نازك الملائكة" مصطلح (الهيكل)، واعتبرته «أهم عناصر القصيدة وأكثرها تأثيراً فيها. ووظيفته الكبرى أن يوحدتها ويمنعها من الانتشار والانفلات ويلمها داخل حاشية متميزة»⁶⁶⁶، وقد حذا حذوها مجموعة من الباحثين الذين آثروا استخدام مصطلح (الهيكل) بديلاً عن (الشكل) ومنهم نذكر "غازي بر كس"⁶⁶⁷ و"غالي شكري"⁶⁶⁸، اللذين وظفاه للدلالة على تلك التقسيمات الفنية العربية القديمة التي حددها ابن قتيبة (ت276هـ) في "الشعر والشعراء"⁶⁶⁹.

أما الناقد "عز الدين إسماعيل" فقد استخدم مصطلح "معمارية القصيدة"⁶⁷⁰؛ الذي تتضح دلالاته من خلال رصده للتطور الفني للقصيدة العربية المعاصرة من الغنائية بمساحتها الشعورية المحددة إلى الدرامية بمساحتها الفكرية المتعددة، مع الإشارة إلى أنه قد وظف - في سياق الحديث عن شكل القصيدة العربية المعاصرة - جملة من المصطلحات المرادفة لمصطلح (المعمارية) حيث استعمل مصطلح "البناء"، و"الأشكال البنائية"، و"الأطر البنائية"، كما استعمل أيضاً مصطلح "الإطار العام"، و"الهيكل المعماري"، و"الأشكال المعمارية"⁶⁷¹.

وهو في طرحة هذا يقرّ بخضوع الشعر المعاصر، أو الشعر الجديد كما وسمه، لهاجس التجريب الواعي؛ الذي لم يحدث دفعة واحدة، بل مر بمراحل انتقالية جمعت بين روح القصيدة القديمة وروح القصيدة المعاصرة، وصولاً إلى تجسيد الاختلاف مع التجارب الشعرية المتأخرة ولعل هذا ما نستشفه من قوله: «لو قارنا أول قصائد "نازك" و"السياب" و"البياتي" و"صلاح

666 - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 235.

667 - ينظر: غالي بر كس: القديم والجديد في الشعر العربي أمة حتى أواخر القرن الـ 19م، مجلة شعر البيروتية، لبنان، ع 12، ص 3
1959م، ص 108.

668 - ينظر: غالي شكري: مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد، مجلة المجلة، م 14، ع 82، ص 7، 1963م، ص 40.

669 - قسّم ابن قتيبة الشعر إلى أربعة أضرب: الضرب الأول منه ما حسن لفظه وجاد معناه، و الضرب الثاني ما حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، أما الضرب الثالث منه ما جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه، والضرب الرابع والأخير ما تأخر معناه وتأخر لفظه. وللتوسع ينظر: أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء - وقيل طبقات الشعراء، مطبعة بريل، دار صادر، بيروت لبنان، 1902م ص ص 16-07.

670 - ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر - قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 2007م
ص 238.

671 - ينظر: المرجع نفسه، ص ص 238-277.

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

عبد الصبور" التي كتبوها في الإطار الجديد، بآخر ما كتبوا لتبين لنا اختلاف واضح في الروح الشعري المهيمن على معمارية هذه القصائد الأولى والأخيرة»⁶⁷² .

كما نستشف منه أيضا تأكيده على أهمية "التجريب" وفاعليته في إثراء "التجربة الشعرية" للشاعر والجنوح بها نحو النضج والاختلاف، عبر سلسلة متتابعة من الأشكال الشعرية أو الأطر الشعرية حسب تعبيره .

كذلك لم يخرج "فاضل ثامر" في تعريفه لمصطلح (البناء المعماري) عن الطرح السابق، حيث ميّز بين القصيدة الغنائية القصيرة والقصيدة الدرامية الطويلة، متخذًا من شعر "صلاح عبد الصبور" أنموذجا تطبيقيا له⁶⁷³ ، في المقابل حصر "إبراهيم رماني" مفهوم (المعمارية) في «الحيز المكاني الذي تشغله الكتابة الشعرية»⁶⁷⁴ ، وهو تعريف اقتصر - كما يبدو - على الجانب الشكلي المرتبط بالحضور المادي للقصيدة على الورقة، الذي يحيلنا على مصطلح (الشكل) عند "محمد الماكري"⁶⁷⁵ المرتبط بالفضاء الطباعي للنص الشعري ، كما سنبين في سياق لاحق. وفي المقابل نجد من الباحثين من يربط "شكل" القصيدة بمصطلح "البناء"؛ ومنهم نذكر مثلا : "كمال خير بك"⁶⁷⁶ ؛ الذي تتبع مسار تطور القصيدة العربية من حيث ملامحها الخارجية والداخلية، وانتهى إلى رصد أشكال متعددة لبناء القصيدة العربية المعاصرة، مؤكدا تنوعها وانفتاحها الكبير على التجريب في قوله: «إننا محمولون في إطار التحويل الشعري المعاصر، على أن نعرف بتعددية "الأنماط" الشعرية، وبالنتيجة بتعددية واسعة من نماذج "البنى"، بحسب اختلاف مفهومات الشعراء، والمراحل التي تؤثر في التطور التجريبي لكل منهم»⁶⁷⁷ واستنادا إلى المدونة الشعرية لبعض الشعراء الرواد وشعراء تجمع "شعر"، حصر الباحث نماذج البناء الخارجي للقصيدة العربية المعاصرة في: القصيدة الحرة والقصيدة النثرية والقصيدة الممزوجة هذه الأخيرة التي تتوزع على نمطين اثنين ؛ الأول منهما يجمع الشكليين العمودي

672 - المرجع السابق ، ص ص 239 - 240 .

673 - ينظر : فاضل ثامر: من الغنائية إلى الدراما في شعر صلاح عبد الصبور ، مجلة الآداب البيروتية ، لبنان ، ع 7 ، ص 18 ، 1970 ، ص 37 .

674 - إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1991 م ، ص 299 .

675 - محمد الماكري : الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1991 م .

676 - كمال خير بك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ص 353 - 374 .

677 - المرجع نفسه ، ص 353 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجرائري المعاصر

والحر، أما الثاني فيقدم شكلا شعريا مزيجا من الأبيات الحرة والنثر الشعري ، ولذلك وسمه بالمختلط⁶⁷⁸.

وينطوي تحت مفهوم البناء الداخلي كل من التصوّر المشهدي، أو التمثيل الفني للصورة أوللتجربة ، حيث يتم التركيز على اللغة الشعرية والصورة والنظام الإيقاعي أو الفوضى الإيقاعية والإخراج النصي للقصيدة إلى جانب الفكرة المدلول عليها أو الشحنة التي تحملها القصيدة⁶⁷⁹. كما قدّم " محمد بنيس " في مؤلفه "الشعر العربي الحديث" تصورا مختلفا لبناء القصيدة جاء فيه أنها « مسألة وجودية تتعدى المظهر الخادع الذي عادة ما نسميه شكلا »⁶⁸⁰، وفي انطلاقه من الحمولة الفلسفية لمصطلح (البناء) واعتداده بها، وقف بالنقد والتحليل عند الدراسات والبحوث التي تناولت بناء القصيدة العربية الحديثة، معقبا عليها بقوله : «هذه نماذج لإعادة البناء تتموضع جميعا في حقل تحليل المسكن الجديد، ولكنها لا تحتضن إشكالية البناء من ناحية ومسألة معرف المسكن من ناحية ثانية، أي أن النص الواصف كبت البعد الوجودي للبناء والسكن»⁶⁸¹.

يرسم هذا الطرح أفق التصور الحدائي للشكل الشعري ؛ وهو تصور يتجاوز الفصل الآلي التقليدي بين طرفي الثنائية (شكل/مضمون) ؛ لأنه ينظر إلى القصيدة نظرة كلية شاملة على اعتبار أنها "عمل" له حضوره المتكامل وخصوصيته المستقلة عن النماذج السابقة . يستجيب هذا التصور لتحولات الممارسة الشعرية الحدائية المعاصرة التي اتجهت بالقصيدة العربية صوب " الكلية"؛ حيث تجاوزت كونها لحظة انفعالية، فأصبحت لحظة كونية تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية ، نثرا ووزنا ، بثا وحوارا، غناء وملحمة وقصة، كما تتعاقب فيها أيضا حدوس الفلسفة والعلم والدين . وبناء عليه لم تعد هذه القصيدة الجديدة شكلا من أشكال التعبير وحسب، وإنما هي شكل من أشكال الوجود أيضا⁶⁸².

678 - ينظر : المرجع السابق ، ص 354 .

679 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 361 .

680 - محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ، 3-الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط2 ، 1996م ، ص 63 .

681 - المرجع نفسه ، ص 68 .

682 - ينظر : أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص 117 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

إن القول بالوحدة الكلية الشاملة بين الشكل والمضمون في عرف الحداثة ، يعززه إصرارها على لاحقية الشكل وانفتاحه الدائم على التجدد والتغير، حيث الارتباط المستمر بفعل التجريب الخلاق. ومن هنا رسّخت حركة الحداثة الشعرية مبدأ " الاختيار الحر " للشكل⁶⁸³ وألحت على أهميته؛ وهو المبدأ الذي عمّق فعل التجريب في الممارسة الشعرية العربية المعاصرة فأثمرت سيلا من الأشكال الشعرية التجريبية جسدت المختلف الإبداعي بامتياز.

وفي هذا السياق لا بد أن نشير إلى أن طبيعة البحث عن تجليات التجريب في الخطاب الشعري المعاصر وجمالياته تدفعنا إلى ضرورة تفكيك عناصر هذه الوحدة، خدمة للمتن الشعري موضوع الدراسة، وطلبا للدقة في دراسة هذه الظاهرة والعمق في كشف أبعادها؛ حيث سنكتفي في هذا المقام بعرض الأشكال الشعرية التجريبية التي عرفها شعرنا الجزائري المعاصر على أن نعمق هذا العرض بالكشف عن جمالياتها ، من خلال دراسة لغتها وصورها وإيقاعها وفضاءها النصي في الباب الأخير من هذه الدراسة .

واستنادا على ما تقدم ذكره ، يمكننا القول إن الحديث عن بناء القصيدة الحداثيّة المعاصرة ليس مجرد حديث عن شكلها الخارجي، بل عن التجربة الشعرية التي تنصهر فيها مجموع العناصر الشعرية، ذلك أن هذه القصيدة ليست مجرد خروج شكلي، وإنما هي خروج شامل من حالة وعي معينة إلى حالة أخرى، ومن رؤية إلى رؤيا، ومن حساسية إلى حساسية أخرى مختلفة، ومن ثقافة وقيم إلى ثقافة وقيم أخرى جديدة .

ولعل هذا ما أوضحته "كاميليا عبد الفتاح" في قولها: « بناء القصيدة لا يعبر عن إحساس الشاعر بالتجربة الشعرية فقط، بل قد يتجاوز هذا إلى إحساسه ببناء الحياة العامة والرؤى الفكرية التي يواجه بها معضلات هذا الوجود وقضاياها، فالبناء الفني يعني الرؤية المعمارية للهيئة التي وفدت بها التجربة إلى مخيلة الشاعر ويجمع في طياته تفاصيل اللغة والإيقاع والصورة والأساليب ليعبر عن الروح العامة التي سرت في التجربة الشعرية سواء أكانت هذه الروح غنائية أو ملحمية درامية»⁶⁸⁴.

683 - ينظر : كمال خير بك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص 354 .

684 - كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة - دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية ، دار المطبوعات الجامعية ، الإسكندرية ،

القاهرة ط1، 2007م ، ص 729 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

وعليه سنلج عوالم البحث في الأشكال الشعرية التجريبية التي عرفت المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة، من باب التأكيد على ما تمت الإشارة إليه سابقا من تعدد تلك الأشكال في المدونة الشعرية العربية واختلاف الدرس النقدي في تسميتها والاصطلاح عليها؛ ف القصيدة العربية المعاصرة لم تقف - كما بينا في المهاد النظري - عند حدٍ شكليٍّ معينٍ أو عند قالبٍ أحاديٍّ في قراءتها للعالم والإنسان، بل سعت إلى اتخاذ الكشف والمغامرة التعبيرية والفنية نهجا للوصول إلى تجربة شعرية خلاقة أسهمت بدورها في تحديث المخيلة الشعرية، وفي وصولها إلى حساسية متطورة مع الكلمات والأشياء واللغة بوجه عام .

وفي هذا السياق نتساءل عن موقع المتن الشعري الجزائري من كل هذا التعدد؟ ، وهل استطاع الشعراء الجزائريون تأسيس متن شعري خاص يضيف إلى الشعرية العربية الحديثة جمالية جزائرية الملامح؟.

تقتضي الإجابة عن هذه التساؤلات رصد أغلب الأشكال التجريبية التي شهدتها الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ودراساتها، وهو ما ستكفله — تباعا — المباحث اللاحقة من هذا الفصل .

2 - التجريب في القصيدة العمودية :

بسط الاتجاه التقليدي المحافظ هيمنته على الممارسة الشعرية في الجزائر منذ عصر الشاعر الأمير " عبد القادر الجزائري "، واستمر حضور القصيدة العمودية باعتبارها الشكل الشعري المعبر عن واجهة الإبداع الشعري الجزائري فترة زمنية ليست بالقصيرة، حيث بقيت متربعة على عرش الشعرية الجزائرية المعاصرة حتى بدايات تسعينيات القرن الماضي. هذا الطرح لا ينفي بروز أشكال تجريبية، جديدة حاولت — كما سنبين في سياق لاحق - التمرد على سلطة القصيدة العمودية، بإعلان مسار مختلف للممارسة الشعرية في الجزائر⁶⁸⁵ لكنها مع ذلك لم تستطع بلوغ ما وصلته القصيدة العمودية من حظوة واهتمام وتداول شعري أيضا.

685 - لا بد أن نشير في هذا السياق إلى أن بعض المنابر الثقافية في الجزائر - في سبعينيات القرن الماضي وبدايات ثمانينياته — قد عملت على إقصاء القصيدة العمودية وترسيخ الانفتاح الكبير على أشكال شعرية تجريبية مختلفة ، ومنها نذكر : مجلة " آمال " في سلسلتها الأولى الممتدة بين سنوات 1969 - 1985 م، التي نشرت تسعة عشر وأربعمئة نص شعري (419)، منها خمسون ومائة قصيدة عمودية (150)، وتسعة =

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

وقد حاول الباحث " صالح خرفي " تحليل امتداد خضوع الشعر الجزائري الحديث للإطار التقليدي بقوله: « إن اعتماد الشعر الجزائري الحديث على النهضة الحديثة في المشرق التي انطلقت بدورها من التراث العربي وقبل أن يطعم بالتجديد الحديث جعلته حبيس الإطار التقليدي »⁶⁸⁶.

ولمناقشة هذا الرأي نقول إن المرجعية المشرقية عامل مؤثر من جملة عوامل أخرى كان لها التأثير الكبير - والفاعلية أيضا- في جنوح الشعراء نحو القصيدة العمودية والإخلاص للمفهوم التقليدي للشعر؛ في مقدمتها العامل النفسي النابع من تحصن الشعراء الجزائريين - خاصة قبيل الثورة التحريرية الكبرى وأثناءها - بالانتماء إلى الاتجاه التقليدي المحافظ ضد أي دعوة تجديدية وافدة من الغرب ؛ فكل ما يأتي منه مرفوض، حتى وإن احتوى بعض الأبعاد الإيجابية ، ولنا في مواقف الشاعر "مفدي زكرياء" خير مثال على ذلك ؛ ومنها ما جاء في قصيدته " رسالة الشعر في الدنيا مقدسة " ، التي قال فيها⁶⁸⁷ :

وَعَابِثِينَ .. أَرَادُوا الشِّعْرَ مَهْزَلَةً فَأَزْعَجُوا بِرَخِيسِ الْقَوْلِ ، آذَانَا

تَنَكَّرُوا لِلْقَوَافِي ، حِينَ أَرَزَعَجَهُمْ صَوَغُ الْقَوَافِي...وَضَلُّوا عَنْ ثَنَائِنَا

وقد واصل الشاعر التأكيد على أصالة انتمائه للاتجاه التقليدي المحافظ وعدائه لتلك الدعوات التجديدية مهتزة الأسس والمنقولة، في عرّفه، عن مرجعية غربية استعمارية؛ حيث نصح أولئك الشعراء مخيرا إياهم بين أمرين لا ثالث لهما؛ إما العودة إلى لغة المستعمر (اللغة الأجنبية) وتبنيها لغة رسمية للممارسة الشعرية أو التعجيل بتوبة شعرية نصوح ترجعهم إلى ركب الشعر العربي الأصيل بقوله⁶⁸⁸ :

= وستون ومائتا قصيدة حرة (269)، وقد برز هذا التوجه نحو تبني شعر التفعيلة في المرحلة الثالثة من عمر المجلة عندما تولى الإشراف عليها : عبد العالي رزاق ، ومحمد الصالح حرز الله، وإسماعيل غموقات ، وحمري بحري ، وسليمان جوادي ، ومحمد زيتلي ، وعبد الحميد شكيل =
=بحكم رؤيتهم الشعرية وكتاباتهم الشعرية المجسدة لهذا النزوع التحريري المتمرد على سلطة النموذج التقليدي . ينظر : محمد الصالح خرفي :
التحريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر - الممكن والمستحيل، مجلة النـسـا، قسم اللغة والأدب العربي ، جامعة جيجل
الجزائر، ع 2-3 أكتوبر - مارس، 2004-2005م ، ص 07 .

⁶⁸⁶ - صالح خرفي : الشعر الجزائري ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، (دط) ، (دت) ، ص 356 .

⁶⁸⁷ - ينظر : مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، موفم للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط 4 ، 2000م ، ص ص 290 - 291 .

⁶⁸⁸ - ينظر : المصدر نفسه ، ص 292 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التمجيدية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

عُودُوا إِلَى لُغَةٍ، يَرْضَى الدَّخِيلُ بِهَا مَا كَانَ أَغْنَاكُمْ عَنَّا ، وَأَغْنَانَا

أَوْ عَجَلُوا تَوْبَةً ، تُرْضِي عُروبتَنَا مَا كَانَ أَذْنَاكُمْ مِنَّا، وَأَذْنَانَا

ولعل مما زاد في عمق أثر هذا العامل وتأثيره، هيمنة الاتجاه الإصلاحية على الحياة الثقافية في الجزائر ، والممارسة الشعرية جزء بارز فيها ؛ حيث رسّخت الحركة الإصلاحية الدعوة إلى التشبث بالأصول التراثية ، وتحسيد البعد الرسالي للشعر على اعتبار أنه وسيلة إصلاح وتوعية وتوجيه؛ ونلمس ذلك جليا في بعض المصنفات الأدبية والشعرية ، التي صدرت في عشرينيات القرن الماضي ومنها نذكر ما جاء في مقدمة كتاب " شعراء الجزائر في العصر الحاضر " ⁶⁸⁹ حيث أكد "محمد الهادي السنوسي" على اعتبار الشعر أداة كفاح في سبيل تأصيل قيم الشعب الجزائري، ووسيلة من وسائل الرقي بالأمة والنهوض بحاضرها ومستقبلها معا ، ولأجل ذلك اعتبر الشاعر رسولا في مجتمعه وخصه بوصف أظهر فيه تميزه ، بقوله: « إنه ذلك الفذ القادر الذي أوقف نفسه على بني جلدته أوبني الإنسان جميعا ، يجاهد بفكره في سبيلهم ليهدي الضال ، ويعلم الجاهل ، ويضرب لأبناء البشر المثل العالية في السعادة وكمال الإنسان » ⁶⁹⁰ وهذا الطرح لا يختلف في توجهه عن قناعة الشاعر "حمود رمضان" التي جسدها موقفه سابقة الذكر .

وفي هذا السياق رصد " محمد ناصر " أبعاد هذا الطرح مؤكدا أن نظرة الشعراء الإصلاحيين إلى الشعر وماهيته ظلت مرتبطة بالمفهوم التقليدي المعروف عند النقاد العرب القدامى، ولكن نظرهم إلى وظيفته وإلى دور الشاعر في الحياة والمجتمع جاءت استجابة لواقع سياسي واجتماعي مفروض، مما جعلهم يغلبون النظرة إلى المضمون على حساب الشكل ⁶⁹¹ ففي إلحاحهم على الدور النضالي والإصلاحي للشعر لم ينظروا إلى الشاعر على أنه إنسان مبدع له عواطفه الذاتية وإحساسه المرهف، بل نظروا إليه من خلال الرسالة التي عليه تبليغها والمهمة

689 - محمد الهادي السنوسي : شعراء الجزائر في العصر الحاضر ، تونس ، ج1 ، 1926م ، ج2 ، 1927م .

690 - المرجع نفسه ، ج2 ، ص 10 .

691 - ينظر : محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ، ص 80 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التمجيدية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

التي عليه القيام بها، وتلك نظرة كان لها أثرها الواضح في إنتاجهم الشعري ، إذ حددت مجالاته كما أنقصت من قيمته الفنية ⁶⁹².

وعليه لم تتجاوز القصيدة العمودية ، في تلك المرحلة بالذات، كونها مرآة للمجتمع ووسيلة للتعليم والدفاع عن القيم الأخلاقية والدين الإسلامي، كما كانت أداة لتأجيج العمل السياسي والكفاح الوطني على خلفية الإحساس بقضايا الأمة ومشاكلها، وفي هذا السياق نستحضر ما قاله الشاعر " محمد العيد آل خليفة" في قصيدته " استوح شعرك " ⁶⁹³ :

استوح شعرك من حنايا الأضلع واستجل في القسمات حُسنَ المَطْلَعِ

قل للجزائر وهي أمُّ مُرضِعٍ مثلَ البُوءةِ أيُّ أمٍ مُرضِعِ

أبناءؤك الأشبال فيك تزاوروا وتزأروا في الغيل منك بمسمع

وضمن السياق نفسه تستوقفنا النبرة الثورية في شعر " مفدي زكرياء "، الذي نذكر منه قوله ⁶⁹⁴:

السيفُ أصدَقُ لهجةٍ من أحرفٍ كُتِبَتْ فَكَانَ بَيَانُهَا الإِبْهَامَ

وَالنَّارُ أصدَقُ حُجَّةً، فَأَكْتُبُ بِهَا مَا شِئْتَ ، تُصَعِّقُ بِهَا الْأَحْلَامَ

هذه النبرة الثورية، إذ تجسد البعد النضالي للشعر، تبرز معه أيضا بعده الرسالي ووظيفته النابعة من رؤيا الذات الشاعرة التي تؤمن بقوة الكلمة الشعرية وقدرتها على إحداث التغيير ولعل هذا ما نستشفه أيضا في تقديم "مفدي زكرياء" لديوانه " اللهب المقدس "(في طبعته الأولى سنة 1960م)؛ حيث أكد الشاعر رؤيته الشعرية ذات الوظيفة الثورية التغييرية بقوله : « لم أعن في " اللهب المقدس " بالفن والصناعة عنايتي بالتعبئة الثورية، وتصوير وجه الجزائر الحقيقي

⁶⁹² - ينظر : المرجع السابق، ص 80.

⁶⁹³ - محمد العيد آل خليفة : الديوان ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1967م ، ص 143 .

⁶⁹⁴ - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص 43 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

بريشة من عروق قلبي غمستها في جراحاته المطلولة .. والشعر الحق في نظري إلهام لا فن وعفوية لا صناعة»⁶⁹⁵ .

إن الجدير بالطرح ، ونحن نبحت في التزام الشاعر " مفدي زكرياء " بالمفهوم التقليدي للشعر، هو التأكيد على تعدد أنواع القصيدة العمودية لديه ؛ فهو لم يحصرها في نمط واحد بل نوع فيها وجدد في بعض أسسها ، ولعل هذا ما أكده الباحث " يحيى الشيخ صالح " في دراسته الفنية التحليلية لشعر الثورة عنده⁶⁹⁶ ، حيث قسم أنواعها إلى أربعة ؛ هي: القصيدة التقليدية والأناشيد والشعر الملحمي والشعر الحديث⁶⁹⁷ .

وقد اعتبر الباحث هذا التعدد أمرا طبعيا، مُبررا ذلك بقوله: « طبعي أن تتغير فنيات القصيدة التقليدية بمرور الزمن وتغير البيئات التي تعيش فيها، لأن الشكل في القصيدة ، إنما هو من صنع عوامل كثيرة ، أهمها البيئة و أنماط الحياة فيها»⁶⁹⁸ .

نلمس في هذا المبرر شيئا من الإقرار الضمني بخضوع تلك المدونة الشعرية لهاجس التجريب وهو الهاجس ذاته الذي يؤكد استيعابها لهذه النقلة الإبداعية من (القصيدة التقليدية) إلى (الشعر الحديث) وإن كان هذا الأخير يثير في نفس الباحث/القارئ الكثير من التحفظات حول مدى تمثل قصائد "مفدي" لمبادئ الشعر الحديث وخصائصه؟.

أوضح الباحث " يحيى الشيخ صالح " هذه المسألة في قوله: «بالرغم مما اشتهر به مفدي من الالتزام بالبحور وتقديسها وانتقاد من يخرج عنها ، فإنه - في الواقع - قد خرج عنها في محاولات عديدة فيما يسميه " التجديد الرصين " ، وهي وإن كانت محاولات محتشمة إلا أنها خروج عن الخليلية»⁶⁹⁹ .

⁶⁹⁵ - المصدر السابق ، ص 04 .

⁶⁹⁶ - ينظر : يحيى الشيخ صالح : شعر الثورة عند مفدي زكرياء - دراسة فنية تحليلية ، دار البعث للطباعة والنشر ، قسنطينة ، الجزائر ، ط 1

1407هـ - 1987م .

⁶⁹⁷ - ينظر : المرجع نفسه ، ص ص 161-290 .

⁶⁹⁸ - المرجع نفسه ، ص 163 .

⁶⁹⁹ - المرجع نفسه ، ص 255 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

وجود بعض النماذج الشعرية، على احتشامها، يثبت فعل الخروج على الشاعر، وهو الفعل الذي يجسد إيمانه الداخلي العميق بمشروعية التجديد وضرورته لتحقيق استمرارية الإبداع وتجاوزه .

تستوقفنا الصفة التي أطلقها الشاعر " مفدي زكرياء " على تجديده ، حيث خصه بصفة " الرصين " لتأكيد قيامه على أسس محكمة البناء ، أصيلة ، لا تحيد عن مفهوم الشعر وعن روحه لأن الرصين في اللغة هو « المُحْكَمُ الثَّابِتُ »⁷⁰⁰ ؛ فهو فعل مؤسس ومدرّس، وليس مجرد اختلاف لا يستوعب أكثر من مخالفة السائد على الساحة الشعرية الجزائرية حينها. فكأننا به ينتقد ما شاع في عصره من أساليب شعرية مستحدثة افتقدت مشروعية انتمائها لعالم الشعر، ولعل هذا ما سبقنا إليه " يحيى الشيخ صالح " في تأكيده على أن عداء الشاعر ينصب على بعض الأساليب التي سادت الشعر العربي الحديث ، فشوهت طبيعته وغيّت سحره وخلقت هوة كبيرة بينه وبين المتلقي ، ومن ذلك مثلا : العبثية والاغتراب واعتماد الرمز إلى حد الإبهام ، وقد استشهد على صحة طرحه بمقطع للشاعر جاء فيه قوله⁷⁰¹ :

وَعَاَفَا الشَّعْرَ لَمَّا بَاتَ سُخْفَا وَقَالُوا إِنَّهُ الشَّعْرُ الْجَدِيدُ
كَلَّامٌ تَضْحَكُ الْأَحْجَارُ مِنْهُ وَلَغَوُ يَسْتَخِفُّ بِهِ الْبَلِيدُ
(فَمِنْ ثَدْيِهِ عُلِقَ وَعْدُ يَوْمٍ بِأَفْخَاذِ الصَّرَاصِرِ يَأْثُمُودُ
وَعَيْنُ الْخُنْفُسَاءِ وَابِطٌ وَفَارُ الْجِيلِ فِي فَمِهِ جَلِيدُ)
هُرَاءُ تَقْرِفُ الْأَذَانُ مِنْهُ وَيَعْلُو أُذُنُ سَامِعِهِ الصَّدِيدُ
فَيَا مَنْ عَلَّمَ الْأَسْمَاءَ قُلُوبَ لِي أَفِي الْأَسْمَاءِ مِنْ هَذَا رَصِيدُ

⁷⁰⁰ - الرازي : مختار الصحاح ، ص 128 .

⁷⁰¹ - ينظر : مفدي زكرياء : تحت ظلال الزيتون ، دار النشر ، تونس ، ط 1 ، 1965 ، ص 76-77 . وينظر أيضا : يحيى الشيخ صالح : شعر الثورة عند مفدي زكرياء ، ص ص 264-265 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

من الواضح أن عداء الشاعر لم يقتصر على (الهراء) الذي احتوته بعض مضامين الشعر الحديث، بل شمل أيضا أصحاب القصيدة الثرية القائلين بالتملص التام من قيود الوزن والقافية فالرجوع « إلى ما يعتبره مفدي عيبا في مجال الوزن ، نرى أنه لم يكن يرفض مجرد الخروج عن البحور الخليلية مادام ذلك الخروج لا يفقد الشعر الجرس المتردد والإيقاع الموسيقي ، فهو لم يعب في حملته على الحركة تجديدها في إطار تفاعيل البحور الخليلية ، وإنما عاب عليها عدم توفر " جرس الإيقاع " ، وشتان ما بين الالتزام بالبحر والالتزام بالإيقاع ؛ فالأول لا يتم إلا بالتحجر على بحور الخليل دون أي مساس بها ، أما الإيقاع فيتم حتى خارج البحور الخليلية الجاهزة ، وذلك بالتزام التفعيلة أساسا بدل البحر»⁷⁰² وهذا عينه ما أكده الشاعر بقوله⁷⁰³ :

فَأَيْنَ مِنْ "جَرَسِ الْإِيقَاعِ" خَلَطُكُمْ مَا الشَّعْرُ إِنْ لَمْ يَكُنْ دَوْحًا وَأَعْصَانَا

ولعل في تأمل موقف " مفدي زكرياء " من الشعر الجديد ما يدفعنا إلى القول بأن الشاعر مؤيد لحركة الشعر الحر، ومدرّك لكل أبعادها التجديدية، على اعتبار أن الشعر الحر تنوع إيقاعي على عروض الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170هـ) كما أكدت "نازك الملائكة" في نظيراتها له بقولها: «إن شعرنا الجديد مستمد من عروض الخليل بن أحمد ، قائم على أساسه بحيث يمكن أن نستخرج من كل قصيدة حرة مجموعة قصائد خليلية وافية ومجزوءة ومشطورة ومنهوكة»⁷⁰⁴ ، وهو الأمر الذي يبرر اندفاعه إلى الكتابة على نمط الموشحات والتنوع في أوزان القصيدة الواحدة وقوافيها، حتى أن من الدارسين من يعده رائدا في الجنوح نحو هذا التجديد في الشعر الجزائري⁷⁰⁵ .

إضافة إلى ذلك فإن في مساره الشعري ما يدعم قناعتنا بأن الشعراء الذين استطاعوا تجسيد التجريب الواعي في القصيدة العربية هم أولئك الذين كتبوا القصيدة التقليدية بامتياز؛ إذ لا يمكن للشاعر تحقيق التجاوز دون امتلاكه قدرة إبداعية خلاقة ، ومعرفة عميقة بأساليب الشعر وقابلية أصيلة لتجاوزها، وعليه يمكننا القول إن هذه التجربة هي حلقة شعرية جزائرية تضاف إلى

702 - يحيى الشيخ صالح : المرجع السابق ، ص 267 .

703 - ينظر : مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص 291 .

704 - نازك الملائكة : قضايا الشعر العربي المعاصر ، ص 07 .

705 - ينظر : حسن فتح الباب : شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق ، ص 29 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

سلسلة تجارب إبداعية عربية خلاقة تمتد عمقا إلى شعر " امرئ القيس " و " أبي تمام " و " المتنبي " ، وغيرهم من فحول الشعر العربي .

كما أن الجدير بالطرح في هذا المقام أيضا هو الإقرار بأن الامتداد الشعري الطويل للقصيدة العمودية في الجزائر قد خَلَفَ مسارا حافلا بعدد الأسماء الشعرية التي أخلصت نيتها الإبداعية لقوانين عمود الشعر ولحدود مفهومه التقليدي، كما سطره الدرس النقدي العربي القديم، لكن الباحث / القارئ لهذا المسار لا يتردد في التساؤل عن التغيرات التي عرفتها هذه القصيدة ؟ وهل عرفت نمطا شعريا واحدا؟، أم أنها شهدت تحولات جسدت تعددا في أنماطها وتطورا فنيا في بنيتها ومضامينها ؟.

للإجابة عن هذه التساؤلات نقول إن القصيدة التقليدية قد واكبت التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية التي عاشها المجتمع الجزائري، ومن البديهي أن تتأثر بها، وتسجل وفقها نقلات مختلفة في لغتها وموضوعاتها، وفي هذا ما يدفعنا إلى التأكيد على أن ما كتبه " محمد العيد آل خليفة " أو " مفدي زكرياء " في مرحلة التغيي بالثورة التحريرية وبطولاتها الخالدة يختلف - في بعض جزئياته - عما كتبه " عبد الله حمادي " أو " مصطفى الغماري " أو " عبد الله عيسى لحيلح " أو " عز الدين ميهوبي " أو " ياسين بن عبيد "... وغيرهم من الشعراء المعاصرين الذين جسدوا مبادئ هذا الشكل الشعري في تفاعلهم مع التغيرات السياسية والاجتماعية المعاصرة - الجزائرية والعربية ، بل وحتى العالمية - وفي أوجه الاختلاف تلك يتجلى ما اصطلاحنا على تسميته بـ : " التجريب في القصيدة العمودية " .

ولعل ما يمكن التنبه إليه في هذا المقام هو الإقرار بأن طبيعة هذا التجريب ترفع عن المساس بثوابت هذه القصيدة، المتمثلة في احتكامها التام للمفهوم التقليدي للشعر وتقيدتها بجميع مبادئه وأسسها، حيث تكمن تجريبيتها في تعددية طرائق تكيف هذا المفهوم مع تحولات المرحلة، بحمولتها السياسية والاجتماعية والثقافية ، ومدى قدرته على مجاراتها والتفاعل معها .

وقد لا يستقيم الحديث عن " التجريب في القصيدة العمودية الجزائرية المعاصرة " دون الوقوف عند الطرح التنظيري الذي قدمه الشاعر " عبد الله حمادي " في مقدمة ديوانه " تحزب العشق يا ليلي " الموسومة بـ " لوازم الحداثة والمعاصرة للقصيدة العمودية " ، ذلك التنظير الذي

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

أراد به الدعوة إلى تحديث القصيدة العمودية أو «ابتداع قصيدة عمودية حديثة»⁷⁰⁶، متحررة من مخالب القصر بكل ما تحمله هذه الكلمة من دلالات المناسباتية وترديد الشعارات التقريرية الجوفاء⁷⁰⁷ وكذلك إقناع المتلقي بقدرة هذا الشكل التقليدي، المتغلغل في عوالم اللاشعور الوراثي لكل شاعر عربي، على استيعاب قضايا العصر، وقابليته لمواكبة تغيراته.

راهن "عبد الله حمادي" - في مشروعه هذا- على اللغة، معتبرا إياها مفتاح تحديث القصيدة العمودية، وهو ما أكده بقوله: «تبقى معالم الحداثة والمعاصرة تنحصر في رأيي في نقطتين أساسيتين هما: اللغة والصورة الشعرية أو الاستعارة (...)» أما قضية التفعيل الموحدة أو المنفصلة أو المنعدمة أو معالجة هموم العصر أو قضاياها أو مستحدثاته، ففي رأيي ليست هي الحد الفاصل بين ما اعتدنا على تسميته بالقديم والحديث⁷⁰⁸.

وفي حديثه عن اللغة الشعرية قدّم تصورا اصطلاح على تسميته بـ "اللغة الضوئية"، التي «لا يمكنها على الإطلاق أن تخضع للقياس القاموسي لأنها كسبت دلالاتها التي تكشف فيها عن مفهوم استمرارية الحداثة والمعاصرة من خلال بنيتها الظاهرة والمضمرة وحسب توظيفها لاستشراق صورة أو حالة ما»⁷⁰⁹، وهذه اللغة الإشعاعية المتمردة على المعنى القاموسي، والمسكونة بسحر الانزياح عن العرف اللغوي، ستحدث -لا محالة- تطورات بلاغية من شأنها خلق المفارقة الجوهرية التي ستفصل بين الشعر الكلاسيكي والشعر الحديث⁷¹⁰.

وفي هذا المنحى لم يتردد "عبد الله حمادي" في الدعوة إلى استعادة الأنموذج الإيقاعي التقليدي إذ وجده "نظاما موسيقيا" لا يخضع للمنطقية العقلانية بطبعها، بل "للحسية الذهنية"، وبما يتفق و"مبدأ اللاعقلانية الفنية"⁷¹¹.

⁷⁰⁶ - عبد الله حمادي : تحزب العشق يا ليلي ، ص 29 .

⁷⁰⁷ - ينظر : المصدر نفسه ، ص 31 .

⁷⁰⁸ - المصدر نفسه ، ص 34 .

⁷⁰⁹ - المصدر نفسه ، ص 35 .

⁷¹⁰ - ينظر : المصدر نفسه ، ص 38 .

⁷¹¹ - ينظر : المصدر نفسه ، ص ص 40-41 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجرائري المعاصر

وقد حاول الشاعر تجسيد هذا التصور النظري إبداعيا من خلال قصائد شعرية اصطلح على تسميتها بـ "تحولات في زمن التحدي" مؤكدا أنها تمثل التجاوز⁷¹² ، بالنسبة لتجربته الشعرية الأولى "الهجرة إلى مدن الجنوب".

من الواضح أن هذا الطرح النظري لا يخرج عن ما عرفه التراث الشعري العربي في شعر "أبي تمام" من عدول عن السائد في القول الشعري ، بكسر كل القرائن المنطقية بين (المسند) و(المسند إليه) في الجملة الشعرية، وخلق حالة إبداعية تشد انتباه المتلقي فيما تخرق أفق انتظاره. بمعنى أن هذا الاتجاه في تحديث القصيدة العمودية دارج في ممارسات شعرية عربية استطاعت أن توصل مفهوم "الحداثة" في تراثنا الشعري .

إضافة إلى ذلك فإن القارئ لقصائد ديوانه المذكور يلاحظ أنه لم يتجاوز حدود الشعرية العربية التقليدية، التي تعين التعبير الشعري بحسب علاقات التشبيه والقرائن التي تفهم بها معانيها حيث تمثل "كاف" التشبيه في بعض قصائده معلنة بساطة التركيب الشعري وتقريرته⁷¹³ . ولعل هذا أيضا ما ذهب إليه الباحث "يوسف ناوري" في تعليقه على هذه التجربة - النظرية والإبداعية معا- مؤكدا « أنه وإن كانت بعض عناصر تصوره تشي بانفتاحه على البلاغة والإيقاع العربي والأوروبي معا ، فإن تمثله لهما يفيد بقوة ارتباطه بالتصور التقليدي الذي يرى القصيدة العربية المعاصرة وثيقة الصلة بالنموذج القديم ما دامت تتبنى طريقته وعناصره في بنائها الإيقاعي ، سواء باعتماد النظام الخليلي أو بتبني العناصر التي جاء بها مفهوم "عمود الشعر"»⁷¹⁴ .

إضافة إلى ذلك، فإننا نسجل تحفظ بعض الدراسات النقدية على الفكرة في حد ذاتها بغض النظر عن مدى امتثال متنه الشعري لها وتجسيده لكل أبعادها التجاوزية ، ومن ذلك ما

⁷¹² - ينظر : المصدر السابق ، ص ص 148 - 220 .

⁷¹³ - ينظر مثلا قوله في قصيدة "عابر التيه .. سوف يجرث أرضا" ، ديوان "تخرب العشق يا ليلي" ، ص 153 :

كيف يسطو هذا الضباب الغشوم عن بروج منيفة كالجبال

من الواضح اعتماد الصورة الشعرية على التشكيل الإفرادي، البسيط القائم على العناصر البلاغية التقليدية (التشبيه)، وفي هذا السياق نشير إلى أن الصور التشبيهية تحتل النصيب الأكبر من صور الديوان، تلك الصور التي تفتقد الكثير من دلالاتها التخيلية ، وخاصة في استخدامهما الأداة البيانية (أداة التشبيه) فيصلا صارما بين المشبه والمشبّه به .

⁷¹⁴ - يوسف ناوري : الشعر الحديث في المغرب ، ج 2 ، ص 87 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

ذهب إليه الباحث "حسن فتح الباب" بقوله: «حين يقول قائل: إن القصيدة العمودية يمكن أن تستوعب كل تحولات العصر اجتماعيا ونفسيا، نجيب بأن الشكل والمضمون وحدة واحدة بمعنى أن المضمون يتخذ شكله الموائم، ومن ثم يختلف الثاني بالضرورة إذا اختلف الأول»⁷¹⁵. وفي هذا السياق، لا بد أن نؤكد أن القارئ المتبع لمسار "عبد الله حمادي" الشعري لا يتردد في ملامسة فتور هذه الدعوة، بل وتراجعها أيضا في ديوانه الأخير "البرزخ والسكين"؛ حيث أنه لم يخلص للقصيدة العمودية بل تمرد عليها بتقديمه مفهوما جديدا للشعر رفض فيه الاحتذاء متجاوزا - كما بينا في موضع سابق - تصوره القائل باعتماد القصيدة العمودية أنموذجا.

هذا العدول عن تبني القصيدة العمودية لا ينفي وجود تجارب شعرية جزائرية معاصرة أخلصت في حبها لها، معتبرة إياها الشكل الشعري الأقدر على استيعاب العصر بتحولاته وقضاياه، وفي مقدمتها تجربة الشاعر "مصطفى الغماري"، التي استطاعت خلال ثلاثة عقود من الزمن أن تشكل فضاءها الشعري الخاص بعيدا عن الأدلجة الجاهزة، والتجريب الجاف والتهيان في أزقة النص الباهت، حيث أسس الشاعر معماره الهندسي انطلاقا من قاموس لغوي متين ومتنوع، ووفق أنماط النص الشعري الأصيل الآخذ بالإيقاع والصورة الشعرية المكتملة⁷¹⁶.

وضمن السياق نفسه أكد الباحث "حسن فتح الباب" أن "الغماري" معدود «في طليعة الشعراء المحافظين على العمود التقليدي، والذين يخوضون في سبيل التمسك به حربا دفاعية تتحول إلى عدوانية على الشعر الحديث في كثير من الأحيان»⁷¹⁷.

ونلمس شيئا من هذه الحرب في قصيدته "إلى ليلي المقدسية" من ديوانه المتأخر "قصائد منتفضة - أسرار من كتاب النار"؛ حيث يقول⁷¹⁸:

صَنَعُوا عَلَى عَيْنِ الْمُرِيبِ وَسَمِعَهُ
صُورًا .. بَغِيرِ صَغَارِهِمْ لَمْ تُشْمِرْ

⁷¹⁵ - حسن فتح الباب: شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، ص 24.

⁷¹⁶ - ينظر: عز الدين ميهوبي عن: مصطفى الغماري: ديوان "قصائد منتفضة - أسرار من كتاب النار" (المقدمة)، منشورات اتحاد

الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، ديسمبر 2001م، ص 05.

⁷¹⁷ - المرجع السابق، ص 201.

⁷¹⁸ - المصدر السابق، ص 14-15.

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

والشعر ما تُلْفَه مُتَرْفِعَا سَقَطُ يَعِيشَ عَلَى الْكَسَادِ وَيَفْتَرَى
إِمَّا تَسْلُ - وَالشَّعْرُ وَرَدَ مِنْ دَمٍ - عَنْهُ دَوَارِسَ دِمْنَةٍ لَا تُخْبَرُ !
والشعرُ إنْ كُفِرَ الشَّعُورُ حَدَاثَةً فِي مُضْمَرِ الْفِ الضِّيَاعِ وَمُظْهَرِ !
جَدَّفَ بِمَا تَهْوَى فَأَنْتَ مَجْرَّبُ وَاضْرِبْ خِيَامَكَ فِي عَيُونِ الصَّرَصِرِ !
وَاكْتُبْ فَإِنَّكَ فِي الْفَرَاغِ فَرَاغُهُ مَا شِئْتَ وَاحْلُبْ أَشْطَرًا فِي أَشْطَرِ !
فَلَرُبَّمَا تُسْقَى وَأَنْتَ مُصَرَّدَ نَظَرَ الْمُرِيبِ وَهَزَاةَ الْمُتَحَجِّرِ !!
وَلَرُبَّمَا حَمَلَ الْمُقْلُ أَقْلَهُ صُعْدَا وَأَزْرَى بِالْأَعَزِ الْأَكْثَرِ

هذا الإيمان الصادق بعمودية الشعر قد أثمر مسارا شعريا استطاعت فيه " القصيدة " أن تستعيد تفاعلها الصادق مع قضايا المجتمع الجزائري وتحولاته، واستيعابها للقضايا العربية القومية وللبعد الرسالي للشعر، وإن كانت هذه التجربة قد عرفت توجهها ثابتا ومعروفا لم تحد عنه، ولم تبدله، ومثل لذلك بما جاء في ديوانه سالف الذكر الذي رفعه إلى شهداء انتفاضة الأقصى إجلالا وتقديرا.

إن ما يحسب لمسار " الغماري " الشعري هو سلامة نسيجه اللغوي والموسيقي ، النابع من استيعابه الكبير لتراثنا الأدبي ، ولاسيما مآثوراته الشعرية ، وإحاطته بالقواعد البنيوية واللغوية إحاطة مكنته من تلافي الآفات التي نجدها في شعراء جيله ⁷¹⁹ ، إضافة إلى جنوحه نحو تجريب كتابة الشعر الحر، وهو فعل أعطى لتبنيه الشكل التقليدي طابع المشروعية والقداسة أيضا فكأننا به يتحدى القارئ مؤكدا أن انخيازه إلى العمود الموروث ، لم يكن نابعا عن عجز في كتابة أشكال شعرية أخرى ، وإنما عن قناعة بأصالة القصيدة التقليدية وخلودها، وعن ثقة كاملة في إمكاناتها أيضا ، كما أنه لا يتردد في الإقرار بهذا لانخياز في قوله ⁷²⁰ :

719 - ينظر: حسن فتح الباب : شعر الشباب في الجزائر بين الواقع و الآفاق ، ص 202 .

720 - مصطفى الغماري : قصائد منتفضة - أسرار من كتاب النار ، ص 16 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

"إِنِّي وَرِثْتُ الْوَارِثِينَ كَلَالَةً وَغَنَيْتُ مِنْهُمْ بِالْأَجَلِ الْأَكْبَرِ "

من الواضح أن الشاعر قد دعم أحقيته بإرث الأقدمين من خلال تناصه مع النص القرآني المتعلق بالكلالة، الذي يحيلنا على قوله تعالى [يَسْتَفْتُونَكَ قُلِ اللَّهُ يُفْتِيكُمْ فِي الْكَلَالَةِ إِنَّ أَمْرُو هَٰلِكَ لَيْسَ لَهُ وَلَدٌ وَلَهُ أُخْتٌ فَلَهَا نِصْفُ مَا تَرَكَ وَهُوَ يَرِثُهَا إِنْ لَمْ يَكُنْ لَهَا وَلَدٌ فَإِنْ كَانَتَا اثْنَتَيْنِ فَلَهُمَا الشُّلْثَانُ مِمَّا تَرَكَ وَإِنْ كَانُوا إِخْوَةً رِجَالًا وَنِسَاءً فَلِلَّذَكَرِ مِثْلُ حَظِّ الْأُنثَيْنِ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمْ أَنْ تَضْلُوا وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ]⁷²¹.

والكلالة في اللغة « مصدر من (تكلَّل) النسب أي تطرّفه كأنه أخذ طرفيه من جهة الوالد والولد فليس له منهما فسْمِيَّ بالمصدر »⁷²² ، فالشاعر، بهذا، يكون الوريث الوحيد للشعر التقليدي في عصرنا، بعد أن انقطعت صلة امتداده فيه.

وفي هذا السياق لا بد أن نؤكد ما ذهب إليه الباحث " حسن فتح الباب " بأن " الغماري " قد حاول تحديث « القصيدة الخليلية بالإفادة من تقنيات الشعر الحديث في الصياغة وفي تركيب الصورة للتغلب على النمطية في ترصيف الجمل والرتابة في الإيقاع ، وكأنه يريد أن يسكب رحيقا جديدا في كأس عتيقة كي يقنع النقاد والشعراء الذين هجروا الكثر العروضي أن في استطاعة الشاعر المتمكن أن يطوع الإطار المحدود لأوسع الأخيلا وأدق الصور وأشجى الموسيقى، وأن العيب لا يكمن في هذا الإطار وإنما يكمن في نقص الموهبة وقلة الخبرة، وأن هذا الإرث الذي يوشك أن يكون مغمورا مطمورا مازال حيا وقابلا لاستيعاب الجديد من التأملات والمشاعر مهما دقت واختلفت عن رؤى الشعراء في العصور السالفة ، فهو مثل النهر المحاصر بين ضفتين ولكنه يحمل كل لحظة مياهها جديدة »⁷²³.

ومن تجليات الجnoch نحو تحديد القصيدة التقليدية عند الغماري رفضه لمناسبتية القصيدة وخضوعها لأغراض المدح والتودد التي قتلت الشعر وأفقدته قيمته ؛ وذلك ما يبدو واضحا في قوله⁷²⁴ :

721 - سورة النساء ، الآية: 176 .

722 - الرازي : مختار الصباح ، ص 280 .

723 - حسن فتح الباب : شعر الشباب في الجزائر بين الواقع و الآفاق ، ص 203 .

724 - مصطفى الغماري : قصائد منتقاة - أسرار من كتاب النار ، ص 13-14 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

قَتَلَ الْقَرِيضَ شُرَّاهُ بِمُدْرِهِمْ بَخْسٍ وَصُفْرِ فِي الْكَسَادِ مُدَثِّرًا!
وَبِضَاعَةِ الشَّعْرَاءِ مِنْ لُومَائِهِمْ عَبَثُ السِّنِّينِ وَسُخْرَةِ الْمُسْتَسْخِرِ
يُؤْتُونَ مِنْ عُجْبِ التُّفُوسِ وَقُبْحِهَا عَجَبًا وَيُدْفَعُ مُعَوَّرٌ عَنْ مُعَوَّرِ
نَسَلُوا فَجَاؤُوا بِالْعَمَاءِ مِنَ الرُّؤَى يَا خَيِّةَ الْمُتَخَيَّلِ الْمُتَصَوَّرِ!

لكن هذه الدعوات — وحدها — لا تكفي لبلوغ التجديد الحقيقي ما دام الشاعر تابعا لسلطة القلب العروضي الجاهز ، ولعل هذا ما سبقنا إليه "حسن فتح الباب " ، في تعليقه على بعض تجاربه الشعرية السابقة ، بقوله: « الشاعر الموهوب مصطفى الغماري يحاول أن يستخدم لغة أكثر تطورا وأن يبدع تشكيلات تقترب من الحداثة في قصيدته العمودية . غير أن هذه المحاولة تتعثر تحت وطأة الجرس العالي الرتيب الذي تفرضه التقفية وتساوي عدد التفعيلات . وإذا كانت ثمة موسيقى داخلية نجدها أحيانا في أبياته ، فإنها تظل نغما خارجيا رنانا ، على خلاف في ذلك مع موسيقى الشعر المتحرر من القافية ومن تماثل التفعيلات في عددها ومن الصكوك اللغوية والأسلوبية »⁷²⁵ .

وقد خلص الباحث بعدها إلى التأكيد على مشروعية التجريب وضرورته بقوله: « لا سبيل إلى إضرار جذوة الشعر إلا إذا اطرحنا النظام الهيكلي التراثي الذي لم يعد في زماننا صالحا لغير القصائد الغنائية والأناشيد والقصائد الحماسية التي تلقى مثل الخطب في الحشود الجماهيرية »⁷²⁶ .

هذا القول على قساوته لا ينقص من قيمة القصيدة التقليدية الجزائرية المعاصرة ، بل يؤكد ضرورة تجاوز تقليد النموذج المتوارث بعودة شعراءنا إلى الحالة التي سبقتها ، والتي ستساهم دون شك في خلق أشكال شعرية جديدة تكون مواكبة لتحولات العصر ولروحه ؛ لأنها حالة الفعل الإبداعي الطلائعي الخلاق ، الخالي من أي تصور مسبق ، والمحتكم فقط إلى سلطة الذات في تفاعلها مع الوجود، والمجسد لماهية التجريب وفاعليته في إثراء التجربة الإبداعية واستمراريتها.

⁷²⁵ - حسن فتح الباب : شعر الشباب في الجزائر بين الواقع و الآفاق ، ص 204 .

⁷²⁶ - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

بل إن تجرد الشاعر الجزائري من هاجس محاكاة الشعراء الفحول والنظم على نهجهم ومحاولة مجاراتهم ، قد يمنحه إمكانية التفرد بقصيدة تقليدية جزائرية الروح والملامح ، وهذا ما بلغته فعلا المدونة الشعرية للشاعر "مفدي زكرياء" .

هذه القناعة الفكرية والرؤية الفنية المتسلحتان بفعل التجريب الواعي قد أثمرت تجارب شعرية وفقت في كتابتها للقصيدة التقليدية، كما وفقت أيضا في خروجها عنها إلى الشعر الحر؛ حيث استفادت من تمكنها العميق من عروض الشعر العربي في استحداث منجزات شعرية جديدة لا تحكم إلا إلى سلطة التفعيلة ؛ ومنها نذكر - إضافة إلى بعض التجارب سابقة الذكر - تجارب كل من "عز الدين ميهوبي" و"عثمان لوصيف" و"لخضر فلوس" ، وغيرهم .

لعل الجدير بال طرح في هذا المقام التنبيه إلى ظاهرة ميزت تجارب الشعراء الذين انطلقوا في إبداعاتهم مباشرة بالقصيدة الحرة؛ حيث قلما نجد بينهم من عاد إلى تبني القصيدة العمودية شكلا لتجربته، عن قناعة منهم بأنها شكل تراثي لا يتماشى مع معطيات المرحلة وتحولاتها ولنا في الدواوين الشعرية المتأخرة الصادرة عن "إتحاد الكتاب الجزائريين"، و"رابطة إبداع" و"رابطة الاختلاف" و"جمعية الجاحظية" - المدعمة من طرف الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها التابع لوزارة الاتصال والثقافة - أو الصادرة على نفقة الشعراء الخاصة، خير مثال على ذلك إذ نجد أن معظمها من الشعر الحر؛ بل إن "رابطة الاختلاف" ترفض نشر الشعر التقليدي ، ولا تنشر إلا الشعر الحدائي؟! ، لأن التجريب عندهم مرادف لتجاوز الماضي وإحداث القطيعة مع الموروث الشعري والاقتراب من العوالم الغريبة⁷²⁷ .

وفي هذا السياق تستوقفنا تجربة شعرية استطاعت تجسيد الانفتاح العميق على التجريب عبر مسار شعري دفاق بصيل من الأشكال الشعرية المتباينة ، يمتد على مساحة زمنية تناهز عقدين من الزمن ضمَّ قصائد عمودية ، وقصائد حرة ، وتوقعات ومسرحيات شعرية... وغيرها هي تجربة الشاعر "عز الدين ميهوبي" ، التي « استهلَّها بديوانه في "البدء كان أوراس" الذي أعاد المجد المفقود للقصيدة العمودية الأصلية الملتزمة»⁷²⁸ .

⁷²⁷ - ينظر : محمد الصالح خريفي : التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر - الممكن والمستحيل ، مجلة النـ(ا)ص ، ص 09 .

⁷²⁸ - يوسف وغليسي : مقدمة ديوان "الملصقات" لعز الدين ميهوبي ، ص 08 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التمجيدية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

يكشف الديوان⁷²⁹ عن تحول عميق صوب الداخلي ، والمحلي باشتغاله على رمز جزائري خالص، هو (الأوراس)، وقد أوضح الشاعر أبعاد هذه الأصالة الطافحة بعبق الخصوصية الجزائرية في قوله: « لماذا أنطلق من أوراس ؟ لأنني أرفض رموز الزمن " الفرعوني " والإغريقي " وأزمة الألوان — الموبوءة — التي لا تنبعث منها رائحة التراب .. »⁷³⁰ .

فالأوراس، عند الشاعر، هو « الرمز الذي يسافر مع الدم.. والحرف.. والروح »⁷³¹ ، يرسم ملامح وطن تجسده بقايا حلم أوراسي⁷³² ، وهو الرمز المعطر برائحة التراب ، والبديل المتمرد على أساطير الأزمنة الأولى الفرعونية والإغريقية ، ولهذا خاطبه قائلا⁷³³ :

أوراسُ يا لُغة الزَمانِ ويا فَمًا مُتفَجِّرا
في البدء كُنتَ قَصِيدَتِي والبدءُ فيكَ تَحَذِّرا

كما تبرز أصالة الديوان أيضا من خلال انتمائه إلى العوالم الخليلية المحتكمة إلى سلطة الإيقاع التقليدي الرتيب، ولعل هذا ما أكدّه أيضا "يوسف وغليسي" من خلال اعتماده على الإحصاء حيث أثبت الإجراء الإحصائي الذي طبقه على القصائد (الأوراسية) العشر وجود سبعة(07) نصوص منها عمودية ، ونص واحد حر، ونصين اثنين ممزوجين يتبادلان النمطين معا في الآن ذاته ؛ وهي أمانة دالة على أن النمط العمودي يظل أفضل الأنماط الإيقاعية وأطولها مسaire للنفس الثوري الخطابي المتأجج الذي يسكن الذات الميهوية الشاعرة⁷³⁴ .

هذا الحكم لا ينفي إمكانية استفادة السياق الثوري من الجو التأملّي الهادئ ، الذي يملّي على الشاعر إطارا إيقاعيا حرا، وهو ما جسده " عزالدين ميهوبي " في قصيدته " آخر الكلمات" ، حيث دبّج فيها آخر الحروف ، ووقع آخر معزوفات النبض الأوراسي المسافر

729 - عز الدين ميهوبي : في البدء كان أوراس ، دار الشهاب ، باتنة ، ط1 ، 1985 م .

730 - المصدر نفسه ، ص 08 (المقدمة).

731 - المصدر نفسه ، ص 07 (المقدمة) .

732 - ينظر المصدر نفسه ، ص 08 .

733 - ينظر : المصدر نفسه ، ص 13 .

734 - ينظر : يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 150 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التهجيرية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

وقد خبت جذوة الأوراس الثائر في أعماقه⁷³⁵ ؛ حيث يقول الشاعر⁷³⁶ :

أوراسُ ..

جئتُكَ مَرَّتَيْنِ
وَمَا عَشَقْتُ سِوَى شُمُوحِكَ
أوراسُ ..

جئتُكَ والعنادلُ في فَمِي
وقصائدي سكنت عُيونكَ ..
إِنِّي سَأَرْحَلُ ..

كَيَ أَرَاكَ مُحَاصِرَا
بِمَوَاكِبِ الحُبِّ الكَبِيرِ ..

وَكَيَ أَرَاكَ مُسَافِرَا
فِي المَجْدِ
والأَكْوَانِ دُونِكَ ..

وحين يحدث الصراع بين الماضي الثائر والحاضر الساكن، يتنامى البناء الدرامي للنص، ويصبح المزج بين نفسين مختلفين أمرا مبررا ، وهو ما جسده قصيدته (كان الصخر وكنت) و(شموخ) اللتان اقتضى سياقهما هذا القلب الهجين : العمودي والحر معا ، فضلا عن استقلال كل قالب ببنية وزنية مختلفة⁷³⁷ ، ومن ذلك قوله في قصيدة "كان الصخر .. وكنت"⁷³⁸ :

البدء:

تَجَاذَبَ أوردَةُ الأَكْوَانِ ..
تَمُورُ الأَرْضُ ..
وَتَسْقُطُ قِطْعَةٌ فَخَّارٍ ..

⁷³⁵ - ينظر : المرجع السابق ، ص 150 .

⁷³⁶ - عز الدين ميهوبي : في البدء كان أوراس ، ص 27 .

⁷³⁷ - ينظر : يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 150 .

⁷³⁸ - عز الدين ميهوبي : المصدر نفسه ، ص 32 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

الصَخْرُ يَذُوبُ ..

وَكُنْتُ أُمَرُّ هَذَا الْقَلْبِ

لِيَأْخُذَ مِنْ رَحِمِ الْأَحْجَارِ رُؤْيَ النَّارِ!

يا راحلا .. في الرقصة الأولى انتظر إني اکتحلت بجذوة من نار ..

مَازِلْتُ أَسْأَلُ عَنْ مَوَاطِنَ لِلْمَطَرِ وَالْعِشْقُ يَكْبُرُ فِي فَمِ الْإِعْصَارِ ..

يَا رَاحِلًا .. فِي الْبَدْءِ قَدْ كَانَ الْقَدَرُ مَازِلْتُ أَرْحَلُ .. فِي دَمِ الْأَقْدَارِ.

في حضرة هذا المتن الشعري المختلف، من حيث بنيته الإيقاعية بتروعه التجريبي نحو المزج بين الشكليات التقليدية والحر، ومن حيث بنيته الشكلية، التي توزعت عبر ثلاثة مقاطع رسمت تحولات مساره "قبل البدء" وأثناء "البدء" وبعده، لا بد أن نسجل سريان روح ثورية خلاقة راهنت على البدء، وعلى الاختلاف، فغسلت الكلمات من دلالاتها، وألبستها دلالات جديدة منبعها الذات في تفاعلها الصادق مع واقعها بكل حمولاته التاريخية والاجتماعية والسياسية.

ومع ذلك لا بد أن نقر بأن انفتاح ديوان "في البدء كان أوراس" على التجريب - من حيث نزوع الشاعر إلى توظيف الرمز المقتطع من الذاكرة التاريخية الجزائرية، وكذلك كتابة النصوص بخط اليد، وتدعيمها برسوم تشكيلية، إضافة إلى تنويع في البنية الإيقاعية لقصائده - الذي سنأتي على تفصيل القول في جمالياته في موضع لاحق من هذا البحث، لم تحجب عنه انتماءه إلى الوهج الشعري التقليدي، الذي استحضرننا من خلاله شخص شاعر الثورة "مفدي" في احتفائه الخلاق بالثورة وأمجادها، وربما «يكون» عز الدين ميهوبي "أكثر شعراء الثمانينيات احتفاءً بالثورة وأكثرهم إخلاصاً للموضوع الوطني والتزاماً به، وأصدقهم تعبيراً عنه وأعمقهم وعياً»⁷³⁹ بأبعاده.

لكن الخصوصية التي اكتسبتها ثورية "عز الدين ميهوبي" تنبع من توشحها بالذاتية، التي أخرجت "القصيدة الميهوبية" من خطافية الشعر السبعيني في هتافه الاجتماعي والاشتراكي

⁷³⁹ - يوسف وغليسي : في ظلال النصوص، ص 118 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

واستنادا إلى تماهي الذات في الموضوع (الوطن) ولدت قراءة مختلفة للثورة، هي نتاج تفاعل عميق بين الحاضر والماضي، ولعل هذا ما يبدو جليا في قول الشاعر⁷⁴⁰ :

مَتَى سَأَجْرُ فِي عَيْنِكَ يَا وَطَنِي وَأَمْتَطِي فِي سَنَاكَ الْمَجْدُ فِي الصُّعْدِ
مَتَى سَأَرْسُمُ عِشْقًا أَنْتَ مَنَبُعُهُ فَأَنْتَ أَعْظَمُ بَعْدَ - اللَّهُ - يَا بَلَدِي
إِذَا ذَكَرْتُكَ كُنْتَ الْحُلُمُ يَا وَطَنِي وَكُنْتَ تَسْبَحُ فِي رُوحِي وَفِي جَسَدِي
وَكَُنْتَ رِحْلَةَ عُمَرُ بَتُّ أَسْأَلُهُ أَفِي التُّرَابِ يَذُوبُ الْعُمَرُ لِلْأَبَدِ

لعل الشاعر في نزوعه نحو هذه الغنائية لم يحدث اختلافا عن السائد الشعري العربي المعاصر، على اعتبار أن هذه الغنائية قد انفردت فيه بمساحة عظيمة سمحت بظهور هموم الذات الشاعرة العربية المعاصرة، كما سمحت أيضا بإبراز الفروق بين اتجاهات الشعراء وطرائق إظهار ذاتيتهم في الاتجاه نفسه⁷⁴¹.

لكن المميز في تجربته الشعرية الأولى هو هذه الروح الثورية التي حملت معها تباشير متون شعرية تجريبية متلاحقة في انفتاحها المتواصل على الجديد في بناء "القصيدة" وموضوعاتها، بل وحتى في خروجها من أسر القصيدة إلى الكتابة التي لا تؤمن إلا بالإبداع، فتأخذ من الشعر سحره ومن النثر استرساله ومن التشكيل ألوانه وظلاله .

ولعل الجدير بالتنبيه في هذا السياق هو الإقرار باختلاف هذه الممارسة الشعرية عما ألفته مقروئنا للشعر الحداثي العربي المعاصر، الذي يرفض التكرار أو التراجع معلنا انفتاحه التجاوزي الدائم بحثا عن الأشكال الشعرية الجديدة؛ حيث نسجل في تجربة الشاعر "عزالدين ميهوبي" ما يشبه الوفاء الخفي للقصيدة التقليدية، إذ لا يتردد في العودة إليها واستثمار طاقاتها كلما اقتضت منه حالته الشعورية ذلك، من ذلك مثلا ما جاء في قصيدة "اختيار"⁷⁴² من ديوانه "اللعنة والغفران"، حيث يقول⁷⁴³ :

740 - عز الدين ميهوبي : في البدء كان أوراس ، ص 64 .

741 - ينظر : كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، ص 739 .

742 - ينظر : عز الدين ميهوبي : اللعنة والغفران - شعر ، منشورات دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني ، سطيف ، الجزائر ، ط1

ديسمبر 1997م ، ص ص 13 - 14 .

743 - المصدر نفسه ، ص 13 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التهجيرية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

قُلْ أَيُّ شَيْءٍ صَدِيقِي لَا تَقِفْ وَسَطًا وَاخْتَر مَكَانَكَ .. صَحًّا كَانَ أَوْ غَلَطًا
قُلْ أَيُّ شَيْءٍ .. فَإِنِّي لَا أَرَى وَطَنًا لِلْمَرْءِ غَيْرِ الَّذِي فِي قَلْبِهِ ارْتَبَطَا
قُلْ أَيُّ شَيْءٍ فَإِنَّ الصَّمْتَ أَتَعَبَنَا وَالصَّمْتُ مَوْتُ إِذَا مَا زِدْتَهُ شَطَطًا
قُلْ أَيُّ شَيْءٍ فَإِنَّ الصَّمْتَ أَتَعَبَنَا وَالصَّمْتُ أَصْبَحَ لِلْمَأْسَاةِ خَيْرَ غَطَا
قُلْ أَيُّ شَيْءٍ فَإِنَّ الصَّمْتَ أَتَعَبَنَا وَرَحْلَةَ النَّصْرِ .. نَبْدَاهَا يَبْضَعُ خُطَى

هذه الخطائية والتقريبية المباشرة في القصيدة ، التي أعادت للشعر بعده الرسالي ، قد أحكمت صلة الشاعر "عز الدين ميهوبي" بالشعراء التقليديين من مرحلة الثورة التحريرية الكبرى وما قبلها ، حيث نلامس سريان الروح الثورية للشاعر "مفدي زكرياء" ، في هذه القصيدة وفي غيرها من القصائد التقليدية في الديوان نفسه ⁷⁴⁴ ، ومن ذلك مثلاً قوله ⁷⁴⁵ :

إِنَّ الْجَزَائِرَ لَيْسَتْ لُغْبَةً وَكَذَا فَأَرْيُلَاعِب - مِنْ جَهْلَائِهِ - قِطَطًا
إِنَّ الْجَزَائِرَ مِنْ دَمْعِي وَمِنْ دَمِكُمْ وَأَلْفُ أَلْفِ شَهِيدٍ بِأَسْمَاءٍ سَقَطَا
الشَّعْبُ قَالَ فَهَلْ مِنْ بَعْدِ قَوْلَتِهِ قَوْلٌ يُقَالُ وَهَلْ مَا قَالَ كَانَ خَطَا؟
إِنَّ الْجَزَائِرَ يَا أَحِبَابُ مَا انْكَسَرَتْ لَكِنَّا انْتَصَرَتْ وَالْعَقْدُ مَا انْفَرَطَا

ومن التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة التي تنحو منحى الأصالة في الرؤيا ، والتقليدية في التشكيل ، والتي تتبع خطى الركب الذي يتصدره "مهدي الجواهري" في العراق ، و"البردوني" في اليمن ، و"سليمان العيسى" في سوريا ، و"مصطفى الغماري" في الجزائر ، نذكر: تجارب كل من "ياسين بن عبيد" و"ناصر لوحيشي" و"عبد الله عيسى لحليح" على ما بينها من اختلاف في التوجه والرؤيا ، يضمن الخصوصية الإبداعية لكل واحد منهم .

يعد الشاعر "ياسين بن عبيد" من أبرز الشعراء الجزائريين اعتناقاً لهذه الروح الشعرية المتشعبة بعقب الشعر العربي القديم ، والمتمسكة بسحر "القصيدة" ، وبهذه الغنائية التي تمنح الذات حرية البوح بمكنوناتها ، ونلمس ذلك بشكل جلي في ديوانه المتأخر "غنائية آخر التيه" ⁷⁴⁶ ؛ الذي تحتل فيه القصائد العمودية نسبة (85%) من مجموع قصائد الديوان بمعدل سبع عشرة (17)

⁷⁴⁴ - ينظر مثلاً: قصيدتي "عنقوان" و"كبرياء" ، المصدر نفسه ، ص ص 09-11 ، ص ص 15-18 .

⁷⁴⁵ - المصدر نفسه ، ص 14 .

⁷⁴⁶ - ياسين بن عبيد : غنائية آخر التيه ، منشورات أرتيستيك ، القبة، الجزائر ، ط 1 ، 2007م.

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

من أصل عشرين (20) قصيدة التي يتكون منها الديوان ، في مقابل قصيدتي "وجع ساحلي" و"ضحيج الصمت" الحرتين ، اللتين تشغلان نسبة (10%) من مجموع القصائد، إضافة إلى قصيدة وحيدة مزج فيها الشاعر بين الشكلين العمودي والحر هي قصيدة "اسقني الضوء"، التي تشغل النسبة المتبقية (5%).

هذا الإجراء الإحصائي الذي أظهر المنحى التقليدي للديوان ، يؤكد ما جاء في القصيدة المطلية فيه، التي يقول فيها ⁷⁴⁷:

للحُزْنِ سِرٌّ اشْتِهَاءَاتِي لَهُ الْعَلَنُ للشَّعْرِ كُلُّ انْكِسَارَاتِي .. وَمَا أَهِنُ
كُلَّ الْقَصَائِدِ عُمُرَ ظِلِّ يَوْمُضِهِ فَأُنُوسُ أَمْنِيَةِ لَمْ تُطْفِئِهِ الْمَحَنُ
عُشْبًا وَمَاءً أَغْنِيهَا .. وَمِنْ زَمَنٍ أَشْدُّو...وَفِي نَظَرِ الدُّنْيَا أَنَا وَثَنُ
أَبْنِي بِهَا وَطَنًا فَوْقَ الرُّمُوشِ وَمَا غَيْرِي لَهَا فِي قَوَانِينِ الْهَوَى..سُنَنُ
لَهَا اعْتِقَادِي بِأَنَّ الْعُمُرَ مُنْدَثِرُ لَكِنْ سَيَقَى لَهَا مِنْ حُزْنِهِ سَكَنُ

يجسد هذا النص ارتباط الشاعر بـ "القصيدة" التي أخلص لها في ديوانه المذكور ، بالرغم من الانتقادات التي توجه إليه لإصراره على كتابة القصيدة العمودية في عصر الانفتاح على المتعدد من الأشكال الشعرية ، والتي لخصها في كلمة "وثن" على ما تحمله هذه الكلمة من دلالات الجمود والسكونية التي تؤكد جاهزية القلب الشعري ومواته .

إصرار الشاعر على البوح بإخلاصه لحب " القصيدة " في المقطع السابق، جاء بعد أن جرب حب غيرها في ديوانه الأول "معلقات على أستار الروح" ⁷⁴⁸ ، الذي عمد فيه إلى التنوع بين الشكلين العمودي والحر ، مع احتفاظه — طبعاً — بنسبة الحضور الطاعني للقصيدة العمودية وكأننا بالشاعر ينجح إلى التميز برهانه على تقليدية الشكل الشعري في مرحلة عرف فيها الخطاب الشعري الجزائري انفتاحاً غير مسبوق على التجديد في شكل القصيدة وفي أنماط بناء النص الشعري ، التي سنقف عندها تباعاً في المباحث اللاحقة من هذا الفصل، ولعل هذا ما نلمسه جلياً في يقول ⁷⁴⁹:

⁷⁴⁷ - المصدر السابق ، ص 17 .

⁷⁴⁸ - ينظر : ياسين بن عبيد : معلقات على أستار الروح - مجموعة شعرية ، دار الكتب ، الجزائر ، ط2003 م .

⁷⁴⁹ - ينظر : المصدر نفسه ، ص 18 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

هَلْ غَيْرَ مَا أَبْصَرْتَ عَيْنًا قَافِيَةً أَهْدَتْ إِلَيَّ يَدَا وَشَمِهَا كَفَنَ
جَاءَتْ إِلَيَّ خُيُوطًا غَيْرَ آهَمَةٍ فِي الْمَاءِ ثَمَّ امْتَحَتْ فِي إِثْرِهَا السُّفْنَ
تَمْشِي إِلَيَّ عَلَى أَشْلَاءِ أَزْمَنَةٍ مَرَّتْ بِيَايَ وَلَمْ يَشْعُرْ بِهَا الزَّمَنَ

استطاعت القصيدة التقليدية في كتابات "ياسين بن عبيد" أن تستجيب لنوازع ذاته في تفاعلها مع الواقعي بمرارته، ومع الوجداني بآماله وآلامه في الآن ذاته ، وبينهما كان "التيه" الذي احتواه هذا الشكل الشعري ، ليظهر موهبة الشاعر، وقدرته على الغوص في بحره بخصوصية عالية، منبعها صفاء روحه التي جهرت بغنائيتها قائلة⁷⁵⁰ :

تِيهِي عَلَى قَمَرِي يُشْرِقُ بِكَ الْقَمَرُ فِي حُزْنٍ عَيْنِكَ طَالَ اللَّيْلُ وَالسَّفَرُ
الْمَاءُ عَيْنَاكَ لَوْلَا الْمَاءُ مَا نَضَجَتْ يَدِي الْخَصِيصَةِ أَوْ مَا شَقَنِي الْحَجَرُ
وَالضُّوءُ عَيْنَاكَ مَا ابْتَلَتْ بِهِ ظُلْمِي رَأَى شَرْبُهُمَا تَنْدَى وَتَنْكَسِرُ
يَا رَوْضَةَ تَعْبِي الْمِعْطَاءَ يَغْزِفُهَا قَصِيدَةَ بَطُيُورِ الْقَلْبِ تَنْتَشِرُ
فِي نَبْضِهَا لَيْلَتِي حُلْمٌ وَأَجْنَحَتِي فَاضَتْ تَلُوحُ مِنْ بُعْدٍ وَتَسْتَرُ

لعل الجدير بالذكر في هذا المقام ، هو الإشادة بهذه التحولات التي صاحبت توظيف

القصيدة العمودية في المدونة الشعرية لشعراء التسعينيات ، فبعدما ارتبطت بالخطائية والتقريرية والوضوح في المدونة الشعرية السبعينية ، التي جسدت التجاوب الآلي المباشر مع معطيات المجتمع الجزائري في تلك الفترة بالذات ، أصبحت أكثر قابلية لاستيعاب هموم الذات وانشغالاتها وهواجسها ، وأكثر جنوحا نحو تجسيد الخصوصية الإبداعية للذات الشاعرة ؛ حيث أضاف لها كل شاعر من روحه ، ومن شخصيته ما سمح لها بالظهور بملامح تختلف من شاعر إلى آخر .

ولتوضيح هذا الطرح تستوقفنا تجربة الشاعر "ناصر لوحيشي" في ديوانه "فجر الندى"⁷⁵¹ التي تكشف عن ملامح شخصية شاعرة خبيرة بجماليات هذا الشكل الشعري ، وواقعة من إمكاناته الكفيلة باستيعاب وهجها الداخلي، خصوصا بعد ما قدمه له في ديوانه الأول "لحظة وشعاع"⁷⁵² من قصائد أظهرت تحكم الشاعر في مبادئ هذا الشكل الشعري الفنية

⁷⁵⁰ - ينظر: المصدر السابق ، ص ص 47-48 .

⁷⁵¹ - ناصر لوحيشي : فجر الندى ، منشورات أرستيتيك ، القبة ، الجزائر ، ط 1 ، 2007 م .

⁷⁵² - ينظر : ناصر لوحيشي : لحظة وشعاع-شعر ، رابطة إبداع ، دار هومة للطباعة والنشر ، الجزائر ، ط 1 ، 1998 م .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

، وخاصة الإيقاعية منها⁷⁵³، وعلى الرغم من نفسها القصير، فقد استطاعت أن تبرز مرجعيته التراثية ومقروئته العميقة للشعر العربي القديم، إضافة إلى جنوحه إلى الانزياح عن العرف اللغوي في كثير من تراكيب الديوان، وهي ملاحظة سيعمقها البحث في طبيعة معجمه الشعري، الذي سيكفله الباب الأخير من هذا البحث، وللتدليل على خصوصية هذه الروح المأخوذة بسحر "القصيدة" المصغية لجماليتها، نذكر ما جاء في القصيدة التي تسمى الديوان باسمها، والتي يقول فيها⁷⁵⁴:

يَا بِسْمَةُ النُّورِ لَاحَتْ فِي سَمَاءِ سَفَرِي	فِي ظِلَّةٍ مِنْ غَمَامِ الْفَجْرِ وَالسَّحَرِ
فَصِرْتُ أَذْفَعُ أَيَّامِي وَأَرْقُبُهَا	وَسِرْتُ أَبْحَثُ عَمَّنْ يَشْتَرِي عُمْرِي
بَايَعْتُ حُلُمِي وَالْأَشْجَارَ شَاهِدَةً	وَالنَّسْغَ أَعْلَنَ وَعَدَ الزَّهْرَ وَالثَمَرَ
وَالْعَيْثُ شَارَفَ عُرْقُوبَ الرُّؤْيِ فَدَنَا	سَمَوَالِ الرُّوحِ ، فَاخْضَرَّتْ لَهُ صُورِي
أَيَّانَ مَرَسَاكَ ؟ يَا فَجَرَ النَّدى وَمَتَى	نَلْقَاكَ ، نَكْشِفُ سِرَّ اللَّيْلِ وَالسَّمَرِ ؟
مَتَى يُعَاوِدُنَا ذَاكَ الْحَيْنِ ، وَمَنْ	يَرِدُّ لَحْيَ مَحْمُولًا عَلَى وَتَرِي ؟!

يلاحظ القارئ لهذا المقطع الشعري الحضور الطاعني للذات الشاعرة، التي تعمدت - للتعبير عن نوازعها الداخلية، وآمالها المشدودة إلى غد إبداعي مختلف، تطبعه الحضرة والإيمان بالأفضل - غسل لغتها من دلالاتها السابقة، بإدخالها في تراكيب انزياحية فيها من إيجابية الرؤيا الشعرية وتقاوليتها الشيء الكثير، حيث تحول الديوان إلى نافذة لغوية مختلفة تتجاوز الاستعمال اللغوي البسيط، كما أنه «انبلاج لظلام العجمة والرطانة عن فجر لغوي يتغني النقاء والصفاء ما استطاع إلى ذلك سبيلا؛ حين يصطنع - مثلا - الفعل "جَرَحَ" بدلا من "تَحَرَّجَ" الذي أقامه الاستعمال الخاطئ الشائع (الوقوع في الحرج) مقام مضاده في الاستعمال الصحيح (التباعد عن الجرح)، وحتى حين يودّ الانزياح عن المعيار القاعدي، فإنه يعي جيدا الدلالة الفنية للخطأ المقصود؛ في (حنانيك أمّاه)، حيث ينون المنادى (النكرة المقصودة) المبني على الضم، فيقول: (يا نفحة، يا لفظة، يا نسمة)؛ لا من باب لضرورة الشعرية (لأنه قادر على تجاوزها

⁷⁵³ - ينظر تقديم "يوسف وغيلسي" لديوان "فجر الندى"، الذي أشار فيه إلى الإمكانات الإيقاعية التي أظهرها هذا الشاعر، والتي استنفدت

نصف ما تتيحه الدائرة العروضية من بحور، المصدر نفسه (المقدمة)، ص ص 13-14.

⁷⁵⁴ - المصدر نفسه، ص ص 33-34.

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

بالتنوين بالنصب) ، ولكن من الباب الذي نادى عبره الشاعر القديم (ولم يستمع النحويون !) حين قال : "سلام يا مطرٌ عليها"⁷⁵⁵ .

ولعل خير ما نختتم به الحديث عن "التجريب في القصيدة العمودية الجزائرية المعاصرة" الوقوف عند تجربة شعرية استطاعت أن تعيد إلى القصيدة التقليدية الجزائرية عقب الشعرية الجاهلية القديمة، لأنها نابعة من ذات شاعرة مسكونة بأرواح شعراء رسخوا هذا الشكل الشعري عبر مسار تطور الشعر العربي، فكانت بمثابة عود على بدء في تسلسل حلقات تحول القصيدة الجزائرية المعاصرة ، لأنها أعادت مد جسور القرابة مع منابع الإبداع الشعري العربي الأصيل؛ وهي تجربة الشاعر "عبد الله عيسى لحيلح"⁷⁵⁶ .

وقد يكون هذا ما ذهب إليه أيضا "يوسف وغليسي" أيضا، في دراسته البنيوية لقصيدة "معلقة الجليل الأخضر"⁷⁵⁷ ، حيث أكد أن «صاحبها هو صاحب نفس تقليدي مديد يكاد يباري به شعراءنا القدامى أنفسهم ، مثلما تنبني هذه القصيدة في تشكيلها المعنوي على سنة البناء في القصيدة الجاهلية ، إذ تقوم على "مستهل" غزلي يستغرق 13 بيتا متبوعا ببيتين اثنين يشكلان وسيطا معنويا يقوم مقام الوسائط اللغوية (دع ذا ، خل عنك ، عد عنها ، ...) التي كان الشاعر القديم يتكئ عليها إذ يسلك منحرجا فكريا في موضوع القصيدة الواحدة، ويترتب عنها انهيار الوحدة الموضوعية للمدلول الشعري، وهو ما يسمى بـ "حسن التخلص"، أما البقية الباقية من الأبيات فهي "الخاتمة" أو الموضوع الجوهرى للمعلقة"⁷⁵⁸ .

لعلنا نجد في ما قدمه "عز الدين إسماعيل" من طرح نظيري حول طول القصيدة العربية القديمة وغنائيتها شيئا نبرر به هذا النفس الطويل عند "لحيلح" ، ذلك أنه أكد أن «القصيدة العربية الطويلة إنما كانت تكتسب طولها في الواقع من اشتغالها على مجموعة مفرقة من المشاعر

755 - المصدر السابق (المقدمة) ، ص ص 12 - 13 .

756 - تمثل في هذا السياق بما جاء في ديوانه : "غفا الحرفان" الصادر عن المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1986م ، وكذلك "وشم على زند قرشي" من قصائد عمودية ، إضافة إلى عديد القصائد التي لاتزال قيد النشر ، ومنها نذكر مثلا : قصيدة "معلقة الجليل الأخضر" التي نشرها في مجلة "الناص"، جامعة جيجل ، ع7 ، مارس 2007م ، ص ص 17 - 34 .

757 - ينظر : يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص ص 183 - 210 .

758 - المرجع نفسه ، ص 183 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجذائري المعاصر

الجزئية السريعة. ومن ثم كثر عدد أبياتها ، وامتدت القافية ، وإن ظلت في جوهرها غنائية ⁷⁵⁹ « هذا يعني أن تعدد النقلات النفسية للشاعر، الناتجة عن تفاعله العميق مع عديد القضايا المحيطة به سيثمر حتما قصيدة طويلة .

إن التزوع صوب كتابة "المعلقة" والإصرار عليها، فيه من التحدي ومن القوة على إحداث الاختلاف، ما يظهر رفضه الخروج عن تعاليم الاتجاه الشعري المحافظ إلى مجارات ركب القائلين بالإيجاز الشعري ، وبانفتاح القصيدة على غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى أو اعتماد التشكيل البصري، وغيرها من الأشكال التجديدية التي قالت بها الحداثة الشعرية العربية المعاصرة وهذا ما نلمسه جليا منذ تجاربه الشعرية الأولى ، حيث يقول في قصيدته " يا حادي العيس لا تشدوا" ⁷⁶⁰ ، من ديوانه " غفا الحرفان " :

يَا دَارَ "مِة" ضَلَّ الرِّكْبَ دُلِينَا تَعَفَّنَ الدَّمْعُ وَاحْمَرَّتْ مَاقِينَا
يَا دَارَ "مِة" مَا خُنَا لَكُمْ ذِمًّا لَيْسَ الْخِيَانَةُ مِنْ طَبَعِ الْحُبِينَا
يَا دَارَ "مِة" مَا خُنَا أَحِبَّتَنَا لَا بَلْ أَحْبَبْنَا يَا دَارَ خَانُونَا
وَيَشْهَدُ اللَّهُ مَا بَحُنَا بِحُبِّكُمْ فَالْحُبُّ دَاءٌ وَلَوْ بَحُنَا تَدَاوِينَا

فالقارئ لا يتردد في ملامسة دماء الشاعر الجاهلي تسري في عروق هذه القصيدة ، مند مطلعها الذي يحيلنا على معلقة "النابعة الديباني" ⁷⁶¹ (ت نحو 604هـ)، إضافة إلى قافيتها التي توجه بصرنا صوب نونية الشاعر الأندلسي "ابن زيدون" ⁷⁶² (ت461هـ) .
إن ما يحسب للشاعر - إضافة إلى طول نفسه ، ومجاراته القدماء - قدرته على تعرية واقعه والخوض في أزماته (السياسية والاجتماعية، والدينية، والثقافية) ، بجرأة وسخرية كبيرتين ، تبعان من عمق عقيدته وانتمائه الفكري والسياسي ، من ذلك قوله ⁷⁶³ :

759 - عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر - قضايا وظواهره الفنية ، ص 235 .
760 - عبد الله عيسى خليل : غفا الحرفان ، ص ص 29 - 30 .
761 - يقول الشاعر : " يَا دَارَ مِةً بِالْعَلْيَاءِ فَالْسِّنْدُ أَقْوَيْتَ وَطَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الْأَبَدِ " ، وفي رواية أخرى "الأمَد" .
للتوسع ينظر: أحمد الأمين الشنقيطي : شرح المعلقات العشر ، دار الشرق العربي ، بيروت ، لبنان ، 1424هـ - 2003م ، ص 128 .
762 - يقول الشاعر :

أَصْحَى النَّائِي بَدِيلًا عَنْ تَدَانِينَا وَنَابَ عَنْ طَيْبِ لُقْيَانَا تَجَافِينَا .

للتوسع ينظر : ابن زيدون : ديوان ابن زيدون ، شرح وتحقيق كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر ، (دط)، (دت) ، ص 09 .

763 - ينظر : عبد الله عيسى خليل : غفا الحرفان ، ص ص 33 - 34 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التهجيرية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

يَا حَادِي الْعِيسِ هَلْ أَبْصَرْتَ نَكْسَنَا هَذِي الْمَوَاحِير .. فَأَقْرَأْ ذِكْر "يَاسِينَا"
يَا حَادِي الْعِيسِ لَا دُنْيَا وَلَا دِينَا تُهْنَا كَبَائِعُنَا فِي تِيهِ شَارِينَا
يَا حَادِي الْعِيسِ لَا تَشْدُو لِمَنْ فَسَقُوا الْمَرَادِ خَانُوا الْيَتَامَى وَالْمَسَاكِينَا
صَح فِي الْقَبَائِلِ قَدْ طَالَتْ غَوَايَتُنَا مَنْ كَانَ يَجْمَعُنَا ، قَدْ بَاتَ يَنْفِينَا
نَادَيْتُ عُرْبًا ، وَمَا فِي الْعُرْبِ مِنْ رَجُلٍ إِلَّا الضِّيَاعُ تُعَادَى " الْمِيْم " و "السِينَا "

من الواضح أن موهبة الشاعر ، وثقافته ، إضافة إلى مرجعيته التراثية العالية ، جميعها، كانت سندا قويا له في إثبات قدرة هذا الشكل الشعري على استيعاب روح العصر، والخوض في أزماته وملماته .

وعليه لا بد أن نقرّ بأن من شعرائنا الجزائريين المعاصرين من أعطوا دفعا قويا للقصيدة التقليدية، من حيث قدرتهم على تجسيد قلبها العمودي المعروف، والخروج به إلى موضوعات جديدة تفاوتت بين الغنائية الذاتية والواقعية الموضوعية ، في تأكيد على خلود هذا الشكل وبقائه مرتبطا بمهية الشعر وبروحه وبأصالته ممارسته ؛ ومع هذا لا بد أن نؤكد أيضا أن التجارب الشعرية السابقة عبارة عن جهود فردية معزولة، لا تمثل إلا قناعات أصحابها وميولاتهم وانتماءاتهم الفكرية والسياسية، ولعل في هذا ما يدعم ما ذهبنا إليه في سياق سابق من أن القطيعة بين التجارب الشعرية هي السمة المميزة للإبداع الشعري المعاصر.

3 - شعر التوقيعة :

"التوقيعة" أو "الومضة" أو "القصيدة القصيرة"، أو "الموجزة"، أو "الملصقة"، أو "قصيدة البرقية" أو "التلكس" الشعري" أو "اللمحة"؛ تسميات عديدة ارتبطت بشكل شعري تجريبي عربي معاصر أعلن تمرده على النمط التقليدي المتوارث للقصيدة العربية ، فيما أعلن تماشيه مع روح العصر وضغوطاته التي لا تحتمل الاسترسال أو الشرح، بل الأخذ بكل ما هو موجز، ومختصر مفيد فهو

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

نمط شعري جديد مواكب لهذه الروح «بعد أن فقدت المطولات نكهتها في عصرنا هذا عصر السرعة ..عصر المختصرات والمواجيز ...وعصر الميني والميكرو ..بكل ماله وما عليه!»⁷⁶⁴ .

إن التعدد المصطلحي الذي ارتبط بهذا الشكل الشعري التجريبي يقتضي من الباحث الوقوف عند ماهيته، وتتبع حضوره في المتن الشعري العربي قبل بسط القول حول حضوره في المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة .

وفي هذا السياق نشير إلى أنه بالرغم من تعدد التسميات واختلافها فإن المسمى الشعري يكاد يظل واحدا « يتحدّد بالتعبير الشعري المكثف عن تجربة شديدة الالتصاق بالواقع عادة ، بلغة تختزل التجربة في أقل عدد ممكن من الكلمات ، مع سعة التلونات الدلالية للرؤيا الشعرية التي تتضمنها تلك التجربة »⁷⁶⁵ .

هذا الشكل الشعري الموجز متأصل في موروثنا الشعري العربي القديم، حيث يمتد عمقا إلى العصر العباسي، وتحديدًا إلى المدونة الشعرية النواسية، التي تمرت على نهج الأقدمين ، فتبنت في المقابل شكلا شعريا ذاع صيته في العصر العباسي الأول هو "المقطعات"⁷⁶⁶ ، متجاوزة التقليد ورموزه : الطلل ، الناقة ، الصحراء ... وغيرها، ومؤسسة بها شكلا شعريا، سيجد نصيبه الأوفر في النقد العربي الحديث والمعاصر؛ ألا وهو: القصيدة القصيرة أو "التوقيعة" .

إن أهم ما يميز " المقطعة" أنها « تتراوح بين البيتين والعشرة ، وهذا إطار ضيق ومحدود يعبر فيه الشاعر عن تجربة قصيرة، ويكثف فيه صوره الشعرية، لأن مجال المقطعة لا يستدعي توسعا في الفكرة أو توليدها أكثر مما هو محدد كميا »⁷⁶⁷ ؛ وقد جسدت "المقطعة" النواسية مواقف ذاته الشاعرة المتمردة على أعراف المجتمع العربي القديم، والمتماشية مع التغيرات التي شهدتها هذا المجتمع في العصر العباسي؛ حيث وجدت في هذا الشكل الشعري ما يستجيب لنوازعها

764 - يوسف وغليسي : مقدمة ديوان " الملصقات " للشاعر عز الدين ميهوبي ، ص 11 .

765 - المصدر نفسه ، ص ص 10 - 11 .

766 - لا بد أن نشير في هذا السياق إلى أن الإرهاصات الأولى لهذا الشكل الشعري قد تجلت في "شعر الصعاليك" ، ومن ذلك مثلا بعض أشعار "أبي الطمحان القيني" و"حاجز الأزدي" و"السليك بن السليكة" و"قيس بن الحداية" . وللتوسع ينظر : يوسف خلف : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ط 3 ، 1978م ، ص ص 259 - 260 .

767 - نور الدين السد : الشعرية العربية ، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1995م ، ص 33.

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التمجيدية في الخطاب الشعري الجرائري المعاصر

الاحتجاجية الرفضية لواقعها الإيديولوجي والاجتماعي المفروض، كما يستجيب لمعاناتها ولاآلامها أيضا.

إضافة إلى ذلك فإن التوقيع فن ثري شاع في الرسائل العباسية، وقد عرفت المعاجم العربية (التوقيع) بأنه ما يُوقَّع في الكتاب⁷⁶⁸، وهو «الإصابة (...)» ، وتوقيع الكاتب في الكتاب المكتوب أن يحمل بين تضاعيف سطوره مقاصد الحاجة، ويحذف الفضول، وهو مأخوذ من توقيع الدبر ظهر البعير، فكأن الموقع في الكتاب يؤثر في الأمر الذي كتب الكتاب فيه ويؤكد ويؤجبه⁷⁶⁹.

فالتوقيع في اللغة يعني الاقتصاد، وحذف الفضول مع بلاغ المقصد، وإلى ذلك أشار ابن سنان الخفاجي " (ت 466هـ) في حديثه عن الفصاحة وشروطها بقوله: « من شروط الفصاحة والبلاغة الإيجاز والاختصار وحذف فضول الكلام حتى يعبر عن المعاني الكثيرة بالألفاظ القليلة»⁷⁷⁰. وإذا كان "التوقيع" في اللغة هو الإيجاز والاختصار ؛ فإن "التوقعة" في الشعر قد أخذت تسميتها من هذا البعد المرتبط بالتكثيف والاكتناز، وقد اتسعت دلالتها بتعددية القراءات المنجزة حول عناصر بنائها الفني، المتداخلة والمتشابكة ، من توظيف للرمز بتجلياته المختلفة وتداخل للأجناس الأدبية في النص التوقيعي، كالزحف السردى والحوار الداخلى وتوظيف الموروث على تنوعه، إضافة إلى توظيف اللغة المقتطعة من الحياة اليومية ، والجنوح صوب تكثيف المكان النصي واستثمار هندسته الشكلية في فتح النص على المتعدد القرائي ، وإضفاء طابع الاختلاف عليه.

وأمام هذا الطرح التأصيلي لا بد أن نؤكد اختلاف هذه "المقتطة" ، باعتبارها الشكل الشعري التراثي الأكثر إيجازا، عن "الومضة" أو "التوقعة" المعاصرة ذات الخصائص الفنية المستوحاة من طبيعة حياتنا الجديدة بمومها ومشاكلها وتناقضاتها، ولعل هذا ما جسده

768 - ينظر : الرازي : مختار الصحاح ، ص 352 .

769 - ابن منظور : لسان العرب ، مج 3 ، ص 968 .

770 - ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، شرح وتصحيح عبد المتعالى الصعيدي ، مكتبة ومطبعة علي صبيح وأولاده ، القاهرة ، مصر

1969، ص 197 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

توقيعات "نزار قباني" و"أدونيس" و"عز الدين المناصرة"، إضافة إلى لافتات "أحمد مطر" الشهيرة، التي تعتبر نموذجا مثاليا لموضوعة الومضة في الشعر العربي المعاصر⁷⁷¹.

ولعل الجدير بالطرح في هذا المقام هو عرض وقفات الدرس النقدي العربي الحديث عند هذا الشكل الشعري التجريبي، بالتقنين والتحليل؛ حيث نسجل في هذا السياق الدراسة الأولى الرائدة لـ "عز الدين إسماعيل"، التي سعى فيها إلى الإلمام بالظواهر الفنية والمعنوية للشعر العربي المعاصر، إضافة إلى دراسة "علي الشرع" التي خصصها للقصيدة القصيرة في شعر أدونيس⁷⁷². وقد استعمل "عز الدين إسماعيل" مصطلح "القصيدة القصيرة" للدلالة على هذا النوع من الشعر، حيث ميز بين القصيدتين الطويلة والقصيرة، مؤكداً أن الفرق بينهما لا يكمن في الحجم بل في الجوهر، وهذا الاختلاف قد أثار مشكلة الغنائية، على اعتبار أننا نسمي في العادة القصيدة القصيرة غنائية.

والقصيدة الغنائية في عرفه «تجسّم موقفا عاطفيا مفردا أو بسيطا، وهي قصيدة تعبّر مباشرة عن حالة أو إلهام غير منقطع». أما القصيدة الطويلة فالنتيجة الطبيعية هي أنها قصيدة تربط بمهارة بين كثير من الحالات العاطفية⁷⁷³.

وقد استعان في طرحه هذا بالنتائج التي توصل إليها الناقد الإنجليزي "هربرت ريد" حيث اعتمد حقيقة مفادها أن مجرد الطول لا يجعل من القصيدة عملا شعريا ضخما، فالفرق بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة فرق في الجوهر أكثر منه في الطول⁷⁷⁴.

ولمزيد التعريف بالفارق بين طوال القصائد وقصارها، حرص "عز الدين إسماعيل" على إيراد تمييز آخر ذكره "ريد"؛ بقوله إنه عندما «تسيطر الصورة على المفهوم» (أي عندما يُحدد المفهوم

771 - يمكننا القول أن هذا الشكل الشعري التجريبي قد أخذ موقعه في المدونة الشعرية العربية في مطلع سبعينيات القرن الماضي، حيث أفرد له "نزار قباني" ديوان "كتاب الحب"، وأضاف إليه في الثمانينيات ديوانا آخر هو "قاموس العاشقين"، وقبله كتب أدونيس (قصائد أولى 1957) و(أوراق في الريح 1958)، كما كتب أيضا "عز الدين المناصرة" ديوان (الخروج من البحر الميت) في الستينيات، وقد تحققت النقلة الفنية الحقيقية لهذا الشكل الشعري الجديد على يد (أحمد مطر) في لافتاته الست في الثمانينيات. للتوسع ينظر: كريمة رامول: قصيدة التوقيعة في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ الدكتور: الاخضر عيكوس، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري - قسنطينة، 2002م-2003م، ص 23، كما ينظر أيضا: عز الدين ميهوبي: المصنقات (المقدمة)، ص 11.

772 - ينظر: علي الشرع: بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987م.

773 - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية، ص 245.

774 - ينظر: المرجع السابق، ص 246.

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

تحديدا كافيا لينظر إليه بوصفه وحدة مفردة ، أي يؤخذ منذ البداية إلى النهاية في توتر ذهني واحد (فإن القصيدة يمكن أن تعرّف بحق بأنها (قصيرة). وعلى العكس ، عندما يكون المفهوم غاية في التعقيد بحيث يتحتم على العقل أن يستوعبه في وحدات غير متصلة، ثم ينظم أخيرا هذه الوحدات في وحدة مفهومة فإن القصيدة تعرّف بحق بأنها (طويلة)»⁷⁷⁵.

ما من قارئ لهذا الطرح إلا ويساند "أحمد الجوة" فيما ذهب إليه بشأنه، حيث إن هذا الشاهد يظهر «انتقالا من مقياس إلى آخر دون تبرير العدول عن المقياس الأول، أو إبراز قصوره عن تحديد القصيدة القصيرة . ثم إن الحديث عن الصورة والمفهوم يحتاج إلى التوضيح إذ لا يدرك الناظر في الشاهد المذكور الذي عوّل عليه عز الدين إسماعيل المقصود بهما. فهل إن سيطرة الصورة تعني غلبة المحار والتخيل في بناء القصيدة ، وهل إن المفهوم يراد به الفكرة والتأمل الذهني»⁷⁷⁶.

وقد استرسل "الجوة" في عرض أسباب مخالفته لتنظيرات "عز الدين إسماعيل" حول القصيدة القصيرة، حاصرا إيّاها في سببين⁷⁷⁷ : أولهما بناء الترادف بين القصيدة القصيرة والقصيدة الغنائية لأن الغنائية ليست مما تتميز به القصيدة القصيرة، التي قد ترد نصا وجيزا ملغزا يعتمد التكثيف والاقتضاب، ويكون اللفظ القليل فيها مشتملا على المعنى الكثير بإيماء ولحمة تدل عليه. أما الأمر الثاني الذي خالفه فيه فهو اعتباره القصيدة الطويلة من حيث عدد الأسطر وتعدد المقاطع قصيدة قصيرة مادامت تصور موقفا عاطفيا في اتجاه واحد، وهو في هذا يخالف أغلب الدراسات التي وقفت عند الأشكال الوجيزة في الشعر وغيره ، والتي أجمعت كلمتها على سمة القصر وتقلص الحجم في هذه الأشكال كافة .

وعلى الرغم مما تقدم ، فإنه يحسب لدراسة "عز الدين إسماعيل" تجاوزها التنظير إلى التطبيق ومقاربة النصوص الشعرية القصيرة في الشعر العربي المعاصر، وهي المقاربة التي مكنته من حصر ثلاثة أشكال معمارية تحكم بناء القصيدة القصيرة المعاصرة ؛ هي⁷⁷⁸ :

⁷⁷⁵ - المرجع نفسه ، ص 247 .

⁷⁷⁶ - أحمد الجوة : من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية ، قرطاج للنشر والتوزيع ، صفاقس ، تونس ، ط 1 ، أبريل 2007 م ، ص 249 .

⁷⁷⁷ - ينظر : المرجع نفسه ، ص 250 .

⁷⁷⁸ - عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية ، ص 255 - 261 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

– الشكل الدائري المغلق، ويعتبره نموذجاً مثالياً في بناء القصيدة القصيرة ؛ حيث يتدأ الشاعر فيه من نقطة ليعود إليها في الأخير⁷⁷⁹ .

– الشكل الدائري المفتوح ، على عكس الشكل السابق نجد الشاعر في هذا الشكل لا يتم دورته الشعورية حتى يعود إلى حيث بدأ ، وإنما هو ينتهي في القصيدة إلى نهاية " غير نهائية " . إنها نهاية ترتبط بالبداية ارتباطاً عضوياً، ولكنها ليست هي البداية، وربما كان السر الجمالي وراء هذا الإطار المفتوح هو إحساس الشاعر بلا نهائية التجربة⁷⁸⁰ .

– الشكل الحلزوني ، وفيه يظل الهيكل البنائي للقصيدة موحداً أو مجموعة من المشاعر الجزئية المتجانسة والمتكاملة، حيث يمثل وحدة شعورية تنكشف أبعادها في القصيدة بعداً بعد آخر ولكن الطريقة التي تنكشف بها هذه الأبعاد تختلف عن تلك التي تتمثل في الشكل البنائي الأول والشكل الدائري المغلق⁷⁸¹ ، حيث يأخذ بناء القصيدة شكل السلك الحلزوني الذي يبدو لنا في النظرة الأفقية إليه مجموعة من الحلقات المستقلة، ولكنها مترابطة، يربط بينها الموقف الشعوري الأول⁷⁸² .

لابد أن نؤكد في هذا السياق أن هذه التقسيمات ليست قالباً جاهزاً، يشمل جميع القصائد القصيرة في شعرنا العربي المعاصر، بل إنها نتاج قراءة نقدية انتقائية لنماذج محددة منه ، وعليه فإن هذه الأشكال ستختلف من مدونة إلى أخرى⁷⁸³ .

ولعل فيما تقدم ذكره ما يدفعنا إلى التساؤل عن موقع هذا الشكل الشعري في المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة؟ وعن أبرز خصائصه الفنية؟.

779 – ينظر : المرجع نفسه ، ص 255 وما بعدها .

780 – ينظر : المرجع نفسه ، ص 259 .

781 – ينظر : المرجع نفسه ، ص 260 .

782 – المرجع نفسه ، ص 261 .

783 – نستشهد في هذا السياق بما قدمه "علي الشرع" ، استناداً للمدونة الشعرية الأدونيسية، حيث صنف قصائده القصيرة تصنيفاً ثلاثياً يشمل: =

1= قصائد ومقطعات قصيرة ومبعثرة تبدو كل منها مستقلة عن غيرها ، مثل لها بديواني "قصائد أولى" و "أوراق في الريح" .

2- قصائد تفرد بعناوين خاصة لكنها لا تقوم بذاتها مستقلة عن غيرها في محتواها الفكري أو تشكيلها اللغوي لأنها لا تفهم إلا في ارتباطها بمقطعات سابقة لها أو لاحقة بها ، ومثل لها بديوان "أغاني مهيار الدمشقي" .

3- قصائد تجمع بين النوعين السابقين، ويمكن اعتبارها جزءاً من كل أو كلاهما مستقلاً ، وقد مثل له بما جاء في "المسرح والمرايا". للتوسع ينظر : علي الشرع : بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس ، ص 56-57 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

تشير بعض الدراسات التي اشتغلت على "شعر التوقيعة" في الجزائر إلى ثراء المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة بهذا الشكل الشعري ، الذي ترجع بدايات ظهوره فيها إلى ستينيات القرن الماضي في ديوان "براعم" ⁷⁸⁴ للشاعرة مبروكة بوساحة ، إضافة إلى بعض التوقيعات الثرية التي وردت في ديوان "على مرفأ الأيام" ⁷⁸⁵ للشاعرة "أحلام مستغانمي" في السبعينيات، ومع بداية الثمانينيات خرجت إلى النور توقيعات إدريس بوزيبة في ديوانه "أحزان العشب والكلمات" ⁷⁸⁶.

هذه التجارب الشعرية السابقة لم تستطع ردّ "يوسف وغليسي" عن منح ريادة الكتابة على هذا الشكل الشعري في الجزائر إلى عبد الله حمادي في ديوانه "قصائد غجرية" (1983) ⁷⁸⁷، ثم إلى الشاعر عثمان لوصيف بمحاولات متفرقة ضمها دواوينه "شبق الياسمين" ⁷⁸⁸، و"أعراس الملح" ⁷⁸⁹ و"اللؤلؤة" ⁷⁹⁰ و"نمش وهديل" ⁷⁹¹.

إلا أن الجدير بالتسجيل في هذا المقام هو أن تتبع ما آل إليه هذا الشكل الشعري التجريبي في شعر مرحلة الاختلاف ، شعر العشريتين الأخيرتين ، قد أظهر جنوح العديد من التجارب الشعرية نحو التميز والخصوصية في كتابته ، ومنها نذكر مثلاً تجربة الشاعرة "حبية محمدي" في جميع دواوينها ، وخاصة ديوانها "وقت في العراء" الخالص تماماً لهذا الشكل الشعري ، إضافة إلى توقيعات "يوسف وغليسي" في ديوانه "أوجاع الصفصافة في موسم الإعصار" و"تغريبة جعفر الطيار"، وديوان "الملصقات" للشاعر "عز الدين ميهوبي"، وكذا توقيعات الشاعرة

784 - ينظر : مبروكة بوساحة : براعم ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1969 م .

785 - ينظر : أحلام مستغانمي : على مرفأ الأيام ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1972 م .

786 - ينظر : إدريس بوزيبة : أحزان العشب والكلمات ، مطبوعات إتحاد الكتاب الجزائريين ، (دط)، (دت) .

787 - ينظر : يوسف وغليسي : مقدمة ديوان "ملصقات" ، ص 11 .

788 - ينظر : عثمان لوصيف : شبق الياسمين ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986 م .

789 - ينظر : عثمان لوصيف : أعراس الملح ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1988 م .

790 - ينظر : عثمان لوصيف : اللؤلؤة ، دار هومة للطباعة والنشر ، (دط)، (دت) .

791 - ينظر : عثمان لوصيف : نمش وهديل ، دار هومة للطباعة والنشر ، (دط)، (دت) .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

"سلمى رحال" في ديوانها " هذه المرة " ⁷⁹² ، وتوقعات الشاعر " عبد الله العشي " في ديوانه "مقام البوح" ⁷⁹³ .

من الواضح أن المقام يضيق - على اتساعه - أمام الإمام بدراسة جميع المنجزات الشعرية التي جسدت الاختلاف في كتابه التوقعة الجزائرية ، والوقوف على خصائصها في كل تجربة منها على حدة ، ولذلك سنعمد إلى الاكتفاء منها بدراسة ما يتيح لنا إمكانية رصد خصوصية هذا الشكل الشعري في شعرنا الجزائري المعاصر؛ حيث تستوقفنا القصائد الأخيرة المتتابعة من ديوان "تغريبة جعفر الطيار" للشاعر "يوسف وغيلسي" (لا ، جنون ، خوف ، حلول ، تساؤل غيم ، إعصار ، قدر ...)، التي ستكشف مقاربتها عن خصائص التوقعة الوغليسية .

لعل الملاحظة الأولى التي تبرز على سطح تلك التوقعات أنها مزيج بين الذاتي (هموم الذات الشاعرة وأوجاعها) والموضوعي (الوطن)؛ وهو مزيج يلخص المعادلة الإبداعية التي تحكم المسار الإبداعي لتجربة " وغيلسي " الشعرية ككل ، في ديوانه على حد سواء، وإن كان الأول إلى الذاتية الوجدانية أقرب ، والثاني إلى الرمزية، وإلى تجسيد صورة الوطن وأزماته وتحولاته في العشرية السوداء أقرب .

أما الملاحظة الثانية فتكمن في أن توقعاته تلك لا تخلو من انعكاس ظلال الالفتات المطرية وإن أصرَّ الشاعر على تقديمه إضافة لم يكتبها " أحمد مطر " في قصيدة عنوانها " لافتة لم يكتبها أحمد مطر " ⁷⁹⁴ ، التي يقول فيها :

أتعجب من سلطان أحمر

عاث فسادا في بلد أخضر!

أتقرز منه..

يمارس - في الليل - الفحشاء..

بها يأمر

لكنه ، ياوخذي، ينهى

⁷⁹² - ينظر : سلمى رحال : هذه المرة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2000 م .

⁷⁹³ - ينظر: عبد الله العشي : مقام البوح ، منشورات جمعية شروق الثقافية ، باتنة ، الجزائر ، 2007 .

⁷⁹⁴ - يوسف وغيلسي : تغريبة جعفر الطيار ، ص 69 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التهجيرية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

في الصباح عن المنكر !...

أضفى الشاعر على توقعته هالة من التشفير اللغوي التي استنبطها من "لافتات" أحمد مطر لكنه أراد أن يحدث الاختلاف، باقتطاعه فكرتها من الواقع السياسي الجزائري الموبوء، وقد منحها شيئا من الواقعية بتوظيفه للتركيب العامي الجزائري - "يا وخذي" - الذي يفيد التحسر والرتاء لحال المتحدث عنه، وباشتغاله على رمزية الألوان ؛ حيث يرتبط اللون الأخضر بالجزائر في حين يميلنا اللون الأحمر على مسلسل العنف والدم والموت الذي ميز الجزائر في تسعينيات القرن الماضي.

وقد استند الشاعر في تعريته للواقع ونقده إياه على أسلوب السخرية والتهكم من شخصية الحاكم التي قزّمها وتقرّز منها، وهو أسلوب دارج في لافتات أحمد مطر الست (06)، التي تلخص فكرة الصراع "مع" السلطة و"عليها" في البلاد العربية⁷⁹⁵ ، على الرغم من أن الشاعر قد راهن -منذ العنوان- على تقديم ما يضمن له الاختلاف الشعري عن "اللافتات المطرية" ، حيث جنح نحو إضفاء شيء من الخصوصية على قصيدته.

وعليه فإن هذه اللافتة الوغليسية تعب من مضامين "اللافتات المطرية" لتعبر بصياغة جديدة عن فساد الأنظمة العربية؛ حيث أصرّ على أن ما آل إليه الوضع العربي عموما ، والجزائري منه تحديدا، هو نتاج فساد الأنظمة وفساد حكامها وهو أيضا ما نلمسه في قصيدته (غيم) ، التي يقول فيها⁷⁹⁶ :

أحُبُّكَ يَا وَطَنِي الْأَخْضَرَ
وَلَا أَبْتَغِي مَوْطِنًا لِي سِوَاكَ
أَحِبُّكَ .. أَفْنَى فِي هَوَاكَ..
وَلَكِنْ
لَمَّاذَا يَبَاغُثُنِي الْعَيْمُ
حِينَ تُلَوِّح لِي نَجْمَةً فِي سَمَاكَ ؟.

795 - للتوسع ينظر : أحمد مطر : اللافتات ، بيت الحكمة للإعلام والنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، ط2 ، 1995م .

796 - يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ، ص 70 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

لا يتردد " وغيلسي " في الاشتغال على الضدّ الذي يولد المفارقة بين " ما هو كائن " و " ما يجب أن يكون " ، والذي يولد حركيّة النص أيضا ، وهو ما يلخصه التقابل بين (الغيم) و(نجمة) في هذا النص ، فإذا كان الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة تقريرية بسيطة ، فإن الأبيات الثلاثة الباقية منها تبحر نحو التشفير والرمز ، وفي هذا السياق نلاحظ أن الشاعر قد نوع في استخدامه كلمة (غيم) بين صيغتها النكرة، المفتوحة على تعددية القراءة والتأويل في عنوان القصيدة والتي ولدت إحياءا بالضبابية واحتجاب الرؤية واحتجاب الأفق ومحدوديته في الآن ذاته واستخدمه لها بصيغة المعرفة في متن النص ، ليخص بها ما عاشته الجزائر من اضطرابات أحبطت عزائم أبنائها ، تلك التي لخصتها كلمة (نجمة) في المقابل الضديّ لهذه الثنائية التي تحكم مسار النص وتحولاته . والملاحظ أيضا لجوء الشاعر إلى التوقيع بقصائد فيها من الوجدانية ، والوهج الصوفي الشيء الكثير ، منها مثلا ما جاء في قصيدة "لا" ، التي يقول فيها ⁷⁹⁷ :

إيه يَا نُجْمَتِي الشَّارِدَة :
أنا لا أرْتَضِي
أَنْ تَهْجُرَ نَحْوِي - صَبَاحَ مَسَاء -
أَلُوفِ النِّسَاء ،
وَتَهْجُرْنِي - طِيلَةَ الْعُمَر - امْرَأَة
وَاحِدَة ! ...

لا يتردد القارئ لتوقعات الشاعر "يوسف وغيلسي" في تغريته، التي بلغت اثني عشرة (12) قصيدة على تردد جملة من الكلمات بشكل لافت (الغيم ، الغيوم ، النجم ، الأخضر الوطن..) ، إضافة إلى حضور الذات الشاعرة مجسدة عبر الأفعال والضمائر الدالة عليها، لتؤكد ما سبقت الإشارة إليه من تنازع الذاتي والموضوعي على قصائد هذا الديوان، بل وعلى تجربته الإبداعية ككل .

كما لا يتردد القارئ أيضا في الوقوف على تجليات الموروث الديني ، وخاصة منه ذلك الوهج الصوفي الذي يشع في الكثير من توقعاته، ولعل في هذا ما يكشف عن مرجعية تراثية

797 - المصدر السابق ، ص 64 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

عالية تسعى إلى تجاوز "مرحلة التعبير عن التراث" إلى مرحلة "التعبير به" ⁷⁹⁸ عن هموم الواقع وقضاياها ولعل هذا ما نلمسه مثلاً في قصيدة "إعصار"، التي يقول فيها ⁷⁹⁹:

تقسم لي العاصفة الشتوية

بالرياح .. بالأمواج .. وبالغيم الممطر ..

أن الأشجار لفي خُسْرٍ

إلا ما آمن بالجذر الضارب

في الأعماق ..

وتَوَاصَى باللون الأخضر! ...

تكشف القراءة الأولى للقصيدة عن تجلٍّ واضح لظاهرة التناص مع النص القرآني ، حيث انفتحت على قوله تعالى [وَالْعَصْرِ إِنَّ الْإِنْسَانَ لَفِي خُسْرٍ إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَتَوَاصَوْا بِالْحَقِّ وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ] ⁸⁰⁰ ، وامتنعت هذا التعبير المقدس كما حاولت التفاعل معه بما يخدم الفكرة التي يريد شاعر توصيلها إلى القارئ .

هذه الومضة الشعرية المكثرة تعتمد على الصور الشعرية الخاطفة التي تشع بهموم الفرد الجزائري المعاصر ، والتي تشع أيضاً بقناعة الذات الشاعرة - التي مفادها أن لا مناص أمام الجزائري إذا أراد مواجهة الأزمة السياسية العاصفة أو تجاوزها إلا التشبث ما أمكن بالعقيدة وبمبادئه - وقد انتقى الشاعر لتوصيل هذه الدلالة جملة من الرموز الطبيعية الفاعلة في إحائها على القوة التغيرية المدمرة (الريح ، الأمواج ، الغيم الممطر) ، في مقابل رموز الثبات والصمود (الأشجار ، الجذور ، اللون الأخضر) .

ومن بين التوقعات الجزائرية التي تفيض بالوهج الصوفي الخلاق ، تستوقفنا قصائد ديوان "مقام البوح" للشاعر "عبد الله العشي" ، التي نرصدها فيها تحولات روحه الشاعرة بين مقامات

⁷⁹⁸ - ينظر : علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر ، (دط) ، 1997م

ص ص 62 - 70 .

⁷⁹⁹ - يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ، ص 71 .

⁸⁰⁰ - القرآن الكريم ، سورة العصر .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

عدة في حركة لا تهدأ ولا تستكين ، بلغت ذروة نشوتها في قصيدة " بهجة " ، التي يقول فيها الشاعر⁸⁰¹ :

نَهْرٌ مِنَ الْبَهْجَةِ
يَنْثَالُ مِنْ رُوحِي
يَا لَيْتَ لِي حُجَّةٌ
أَلْفَاكُ فِي صُبْحِي
يَا لَيْتَ لِي
يَا لَيْتَ
يَا لَيْتَ لِي بَوْحُكُ
طَيْرًا عَلَى شَفَئِي
يَمْتَحُ مِنْ صَدْرِكَ
يَا لَيْتَ لِي..
يَا لَيْتَ ...
يَا لَيْتَ لِي
يَا لَيْتَ ..
.....

يعتمد الشاعر على الجمل القصيرة الموقعة ، وهي ظاهرة تنسحب على مجمل قصائد الديوان لتبلغ ذروتها في هذه القصيدة ، التي تزرع في دواخل قارئها عذوبة إيقاعية تشع بالإيجابية والأمنيات المتجددة باستمرار ، من خلال التكرار المتجانس لعبارة " يا ليت " ، الذي تجسد إلحاحا لا ينتهي ولا يتوقف ، وهو ما توحى به تلك النقاط المتتابعة في نهاية القصيدة .

كما أن هذه الأنفاس القصيرة المتقطعة تجسّد لوجدانية الشاعر المنتشية ولشطحاته المنبعثة من لغته الشعرية العليا المصفاة ، في رهاقها على العدول عن التداول العادي للغة إلى خلق فجوة أومسافة توتر تحرق بها أفق انتظار القارئ ، وإن كنا سنعود في سياق آخر لدراسة جماليات هذه

801 - عبد الله العشي : مقام البوح ، ص ص 56-57 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التهجيرية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

اللغة، فإن الجدير بالطرح في هذا المقام أن الشاعر قد وجد في هذا الشكل الشعري ما يستوعب تحولات ذاته الشاعرة في بوحها بالآهات والآلام وبالآمال أيضا.

ولعل الحديث عن "شعر الوقعة" في الجزائر لن يكتمل ما لم نقف عند تجربة الشاعر "عز الدين ميهوبي" في ديوانه "الملصقات"، الذي أفرد له كاملا لهذا الشكل الشعري، والذي جرب فيه الإخلاص له، بعد أن جرب في غيره أشكالا شعرية أخرى، فقد عُرف بتعدد الأشكال الشعرية التي كتب فيها- والتي شملت "القصيدة"، و"الملحمة"، والتوقيع أو الومضة الشعرية الخاطفة أيضا- ولكن «مع كل ما ميّز تجربة عز الدين ميهوبي الشعرية، في تفصلها المرحلي، من تباين في القوالب والأشكال، فإنها ظلت تتقاطع دلاليا في الهمم السياسي الذي ما انفك عالقا بها، لا لشيء إلا لأن واقعنا يغري بالكتابة في هذا المجال (...) لذلك، وضمن هذا السياق، فإن الملصقة الميهوبية تتميز بكونها تجربة لكتابة البيان الشعري الذي يفضح الواقع»⁸⁰²، ويعري زيفه. لعل هذا ما جعلها محل اهتمام الكثير من الباحثين في خصوصية هذا الشكل في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، حيث قدم "يوسف وغليسي" لها بدراسة أكاديمية عرّفت بها وعرضت خصائصها التي لخصها في النقاط الآتية⁸⁰³:

- 1- واقعية المضمون الشعري مع التركيز على أكثر لحظات الواقع حيوية ومعاصرة.
- 2- قابلية الرؤيا الشعرية للتمطيط الدلالي والانفتاح القرائي والإشعاع الرؤياوي المتعدد.
- 3- الاقتراب في التشكيل الفني من فنيات البناء السردي، بالتكثيف في التعبير، والاقتصاد في اللغة، والتسلسل في السرد الشعري، إلى بلوغ الذروة في الخاتمة لحظة الاندهاش، وكل ذلك في إطار عنوان مقتضب لا يتجاوز الكلمة الواحدة في الغالب، بل إنه قد بلغ قصره المفرط في ملصقة معنونة بعلامة استفهام و أخرى للتعجب؟!⁸⁰⁴.
- 4- الأسلوب السهل الممتنع.
- 5- التركيز على جمالية السياق العام، لا على جمالية الجملة الشعرية الجزئية، وذلك بمساعدة الصور الكتابية الكلية.

802 - يوسف وغليسي : مقدمة ديوان "ملصقات لعز الدين ميهوبي"، ص 12 .

803 - ينظر :المصدر نفسه، ص ص 24 - 25 .

804 - ينظر : المصدر السابق، ص 27 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التمجيدية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

6- اعتماد الأوزان الصافية الخفيفة إطارا إيقاعيا عاماً .

وقبل ذلك أكد " أحمد يوسف " بأن الملصقات الميھوية «أشبه ما تكون بأدب السخرية الشعرية الذي يقابل في الفرنسية (La Parodie) ، حيث تنتهج أسلوب السرد القائم على الاستهزاء الساخر والتهكم اللاذع، فهي أقرب إلى لغة المثل والأقصوصة التي تقتصد في عملية البناء الفني العام وحتى في الدلالة السيميائية لعناوينها المقتضبة مستثمرة باحتشام الخطاب البصري الذي يستغل الطاقات الحيوية للتشكيل الفني سواء أتمثل ذلك في اختياراته لألوان أغلفة الدواوين ورسوماتها أم في الخطوط المرافقة للملصقات التي اكتفت باللون الأبيض والأسود إنها بداية لاستثمار طاقات الشكل وأبعاده الإيقونية وجمالية هندسة الكتابة »⁸⁰⁵ ، وهذا يحسب لها خاصة وأنها قد حققت خصوصية معينة في جانب الإخراج النصي ، وهذا ما سيعرف طريقه إلى التوضيح في سياق لاحق.

كما أكد أيضا على طبيعتها الميلودرامية⁸⁰⁶ ، التي تتكشف أمام القارئ وهو يتابع جمعها بين المأساوي والكوميدي ، وصهرهما معا ضمن بوتقة اللغة ، وبالتالي يمكنه الفصل بين التركيبين من أجل تحديد التوقيعات التي ترسم مسار كل طرف منهما ، ثم إعادة ربطهما معا للخروج بنتيجة تؤكد هذه الطبيعة الهجينة التي تتبع في الحقيقة من تحولات المجتمع الجزائري وتقلباته خلال العشرية السوداء وقيلها أيضا.

وعليه فإن مسار الإحساس بتردي الواقع وانحطاطه- وهو الجانب المأساوي فيها- يشمل القصائد الآتية : تظلم (ص34) ، خصام (ص36) ، وموبوء (ص38) ، القصيدة السوداء (ص46) ، انكسار (ص49) وهموم (ص72) ، موت (ص76) ، مصادرة (ص78) وسقوط (ص86) وسؤال (ص93) وخيانة (ص115) وتلاشي (ص134) وعدالة (ص135) ومذنب (ص140) وتيه (ص144).

أما الجانب الهزلي الساخر فيها، فتمثله القصائد الآتية: وساطة (ص32) وخمس-5 (ص54) (وكرسى (ص58) وحيطيست (ص66)، وت-26-ريب (ص91) ودوفيز (ص103) ورجعي

805 - أحمد يوسف : يتم النص ، ص ص 157 - 158 .

806 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 158 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

(ص 104) وفتوى (ص 107) وم. 120 (ص 112) وميكروفون (ص 113) وتراباندو (ص 126) وحك (ص 136) ، وإنجاب (ص 139).

هذا التقسيم الذي عمد إليه "أحمد يوسف" ليدعم به تصوره السابق يبرز الحس التجريبي العالي الذي أظهره الشاعر في هذا الديون ، والذي استطاع به تكييف ملصقاته لاستيعاب هذا التهجين الضدّي ، عبر إشباع اللغة الشعرية بالدلالة الإيحائية التي تتضمن نقدا اجتماعيا حادا ونقدا سياسيا لاذعا وسلوكا اجتماعيا منحرفا⁸⁰⁷.

ونمثل من توقعات "عز الدين ميهوبي" التهكمية الساخرة بما جاء في قصيدة "خمسة" حيث يقول الشاعر⁸⁰⁸ :

في بلاد ..

بُني الوَضْع على خَمْس

وإن شئت فقلْ عَنْهَا مَطَالِب

— سَكَنٌ بَعْدَ وَظِيفَةٍ

— وَزَوَاجٌ بَعِيفَةٍ

— وَجَوَازٌ ..

— وَإِذَا أُمِّكَ سَيَّارَةٌ زَوْجَيْنِ خَفِيفَةٍ

هَكَذَا الْوَضْعُ وَإِلَّا ..

فَعَلَيْهَا وَعَلَيْنَا ..

وَعَلَى الْأَحْزَابِ .. وَالْحُكَّامِ

مِلْيُونِ قَذِيفَةٍ .

لعل القراءة الأولى لهذه الملصقة تكشف عن بساطة تراكييبها النثرية وتقريريتها ووضوحها وقد حاول الشاعر كسر هذه التقريرية بالجنوح صوب اعتماد تقنيات الفضاء الطباعي وتحديدًا

807 — ينظر : المرجع السابق ، ص 158 .

808 — عز الدين ميهوبي : الملصقات ، ص 54 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

باستعماله النبر البصري على الكلمات التي تحدد تلك المطالب ، والتي تساهم مجتمعة في خلق شعرية الملصقة النابعة من تجسيدها المختلف لغياب القناعة لدى الفرد العربي بوجه عام والجزائري تحديداً ، وهو المعنى ذاته الذي عبر عنه الشاعر بصياغته اللفظية المباشرة في ملصقة "قناعة"، حيث يقول الشاعر⁸⁰⁹ :

فِي بِلَادِي
طَالِبُ الْحَاجَةِ ..
لَا يَقْنَعُ - طَبْعاً - بَانْتَيْنِ
أَنْتَ إِنْ أُعْطِيتَ عَيْنَيْنِ لِأَعْمَى
قَالَ :

هَاتِ هَاتِ

..... الْحَاجِينَ !

لا يتردد القارئ لهذه التوقية في الإشادة بأسلوب السخرية الذي اعتمده الشاعر لإيصال فكرته، والذي جسده في قالب لغوي على درجة عالية من الاحترافية والحدق الشعري على حد تعبير "أحمد يوسف"⁸¹⁰ ، فهو « لون من ألوان النقد والإدانة لمن يظن بهم الشاعر المسؤولية عن خلل ما أوفساد ما أنقص في الحياة الإنسانية ، ومن خلال السخرية نستطيع أن نجد "الشعور الواضح بأن الواقعي أقل من المثالي من حيث تتضمن نقد الواقع والإشارة إلى المثال »⁸¹¹ ، وهو من أبرز الأساليب التي شاعت في النص الشعري العربي المعاصر عموماً .

انتقد "أحمد يوسف" هذه التجربة ، حيث أكد افتقادها إلى اصطلاح عليه الباحث بـ "السخرية من التراث " «سواء أتمثلت في المواقف البطولية أو الأحداث الشهيرة أو الشخصيات التاريخية على النحو الذي نجده في الأدب التمثيلي عن طريق اصطلاح تقنية القناع الفني ، ومن

809 - المصدر السابق، ص 59 .

810 - ينظر : أحمد يوسف : يتم النص ، ص 158 .

811 - كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، ص 330 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

هنا بدت الملصقات باهتة في هذا الجانب لأنها ركزت فقط على ما هو يومي عابر ، ولم تستثمر ما هو تاريخي راسخ⁸¹² .

وإذ نؤكد ما ذهب إليه الباحث من إقرار بخلو المدونة الشعرية المذكورة من توظيف الشخصيات التراثية نخالفه في تحليله لأبعاد ذلك، لأننا نعتبر أن احتفاءه باليومي والهامشي والمهمل والإغراق فيه مُبرر في سياق مسار تطور تجربته الشعرية ، حيث أنه قد آثر فتح نصوصه الإبداعية في "الملصقات" باعتماد هذا الأسلوب الدارج في كتابات شعراء الطليعة الغربيين والعرب على حد سواء ، على أنه قد أولى عنايته للموروث - على اختلافه وتنوعه - في دواوينه الأخرى ، والتي نذكر منها - إضافة إلى ديوان : في البدء كان أوراس" الذي سبقت الإشارة إليه - ديوانيه: "اللجنة والغفران" و"كاليغولا يرسم غرينكا الرايس"⁸¹³ .

ولعل ما يمكن الركون إليه في هذا المبحث هو الإقرار بأن "التوقيع" الجزائرية المعاصرة قد شقت طريقها نحو إحداث التميز الإبداعي العربي، نتاج ارتباطها المباشر بمعطيات الواقع الجزائري(السياسية والاجتماعية والثقافية) ، والسعي إلى الابتعاد ما أمكن عن ظلال التبعية للمركز المشرقي، ولعل هذا ما سيؤكد به البحث في جماليات لغتها وإيقاعها وفضاءها النصي وتحليلات التجريب فيها وفي غيرها من الأشكال من خلال فصول الباب الأخير من هذا البحث.

4 - القصيدة البصرية :

812 - أحمد يوسف : يتم النص ، ص 158 .

813 - عز الدين ميهوبي : كاليغولا يرسم غرينكا الرايس ، منشورات أصالة للإنتاج الإعلامي والفني ، سطيف ، الجزائر ، ط1 ،

فبراير 2000م.

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

اعتلت "القصيدة البصرية" أو "التشكيلية" هرم التجريب الشعري الحداثي المعاصر -الغربي والعربي على حد سواء - حيث تعتبر من أهم الأشكال الشعرية التجريبية التي خرجت بالممارسة الشعرية من حدود "القصيدة" ذات الطابع الإنشادي النمطي الثابت إلى "الكتابة" التي تفتحها على جميع الفنون والآداب والثقافات، في سعيها الحثيث لتجسيد النص الشعري المختلف .

وإذا كانت الأشكال الشعرية التجريبية الأخرى قد أولت عنايتها لعناصر النص الشعري الأخرى (اللغة والإيقاع)، فإن القصيدة البصرية هي نتاج الاشتغال على الحضور المادي لهذا النص، باعتباره جسدا له خصوصية التجلي على صفحة الكتابة؛ حيث استثمرت جميع آليات التشكيل البصري، وفي مقدمتها الرسم بمختلف أشكاله: الهندسي والفني والخطي وكذلك الإخراج الطباعي: عتبات النص، والسطر الشعري، وتقسيم الصفحة وعلامات الترقيم إضافة إلى التقنيات السينمائية مثل: تقنية اللقطة، وتقنيتي المونتاج والسيناريو⁸¹⁴، في تضيق فجوة (الجفاء) بين المتلقي والنص، فهي تكاد تكون الشكل الشعري الأبرز الذي يشرك المتلقي في عملية إنتاج النص وإعادة كتابته، لأنها تجاوزت الشفاهية التي لازمت الشعر العربي إلى توظيف الثقافة البصرية في خلق مفاهيم جديدة للشعر ووظيفته .

وفي هذا السياق نشير إلى أن الثقافة البصرية هي «منظومة من الرموز والأشكال والعلاقات والمضامين والتشكيلات التي تحمل خبرات ورصيد الشعوب الحضاري وتصف بسماتها وهي نامية ومتجددة وذاتية وديناميكية»⁸¹⁵، أما مجالات الدرس في حقل الثقافة البصرية فتدور حول «البحث الفلسفي في إستمولوجيا المشاهدة وسيميوطيقية الصور والعلامات البصرية، وحول البعد السيكلولوجي للمجال البصري، وسيضم هذا فضاءات ذات بعد ظاهراتي وعضوي ومعرفي تتعلق بالتفاعل الإبصاري وهي درس اجتماعي عن صيغ العرض والتفرج البصري وأثرولوجيا المشاهدة»⁸¹⁶.

814 - ينظر : محمد الصفراي : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص 18 .

815 - المرجع نفسه ، ص 21 .

816 - عبد الله الغدامي : الثقافة التلفزيونية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص 14 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجرائري المعاصر

وقد أحدثت هذه الثقافة تحولات عميقة في الفن، الذي أصبح ينشد زرع انطباع معين في رؤية المشاهد البصرية، لا يؤسس بها حقائق داخل العمل الفني بالقدر الذي يوجه حقائق معينة من ظاهره إلى عين المشاهد⁸¹⁷.

هذا يعني أن «الثقافة البصرية تهدف إلى تجسيد الإدراك الحسي للعالم لا إلى خلق التصورات عنه؛ وذلك من خلال دعوة المتلقي إلى التبصر في المعطى البصري للنص في غياب أي محفزات لتصوير غير بصري»⁸¹⁸.

ولعل الجدير بالطرح في هذا السياق هو التأكيد على أن هذه الثقافة قد ميزت، ولقراء الشعر خاصة، بين «المخيلة المقيدة والمخيلة الحرة؛ الأولى : مخيلة سماعية عضلية تثور بالضرورة حتى لو كان الإنسان يقرأ لنفسه، وهي واحدة تقريبا لدى كل القراء الأكفاء. والثانية : بصرية وتنوع بين شخص وآخر أو بين نمط ونمط»⁸¹⁹، وهو ما يجعل من هذه الثقافة المحفز الرئيس للتشكيل البصري في الشعر العربي الحديث.

وبناء على ما تقدم يمكن القول إن القصيدة البصرية تعتمد على التشكيل⁸²⁰ البصري الذي يساير بدوره واقع الحياة المعاصرة، المأخوذة بالجوانب المادية والمدرجات الحسية، فيما يؤكد على أهمية المُبَصَّرات في إنتاج دلالة النص الشعري، والتشكيل البصري ينسحب على مفهوم اصطلاحى يشمل «كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر/العين المجردة، أو على مستوى البصيرة / عين الخيال»⁸²¹.

وقد أكد " محمد نجيب التلاوي " عمق هذا الطرح، مبينا أن هذا التشكيل البصري وليد شرعي لمعطيات حضارية مرتبطة بوسائط معيارية أثرت في تكوينه وتبلوره⁸²².

817 - ينظر : عبد الفتاح الديدي : علم الجمال ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، مصر ، 1981م ، ص 53 .

818 - محمد الصفرائي : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004) ، ص 22 .

819 - رينيه ويليك وأوستين وارين : نظرية الأدب ، ترجمي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، عمان ، 1987م ، ص

194 .

820 - التشكيل في اللغة يشير إلى تكوين الشيء ليأخذ صورة معينة ، وهو مشتق من الجذر اللغوي "شكل" « والشَّكْلُ بالفتح : المثل ، والجمع أشكال وشكول . ويقال أشكل بكذا أي أشبه وقوله تعالى [كُلُّ يَعْْمَلْ عَلَى شَاكِلَتِهِ] أي على جديله وطريقته (...) وشكل الكتاب إذ قيده بالإعراب . ويقال أيضا (أشكل) الكتاب كأنه أزال به إشكاله والتباسه » . ينظر : الرازي : مختار الصحاح ، ص 174 .

821 - محمد الصفرائي : المرجع السابق ، ص 18 .

822 - ينظر : محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، ص 79 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

هذا يعني أن التشكيل في القصيدة يختلف عن شكلها ، فهذا الأخير قالب نمطي سابق على النص ومفروض عليه ، أما التشكيل البصري فطارئ ومبتكر؛ فهو «ينتمي إلى ما يميز الثقافة الكونية الراهنة باعتبارها ثقافة صور وأشكال تقوم التقنية بتوليدها وتوزيعها . ويتضمن معاني الصوغ والتحويل والتركيب أو التأليف بحثا عن ذلك الشكل الذي لم ير من قبل . ويحيل أساسا إلى الوعي الحديث بأهمية المظهر البصري للعمل الإبداعي باعتباره "شكلا" وباعتبار أن الإدراك أو التلقي الأولى إنما تتجه إلى " التشكيل العام " لا إلى الجزئيات»⁸²³ .

وعند التأصيل للقصيدة البصرية في تقاليد الممارسة الشعرية نشير إلى أن ثمة اعتقادا لدى العديد من الدارسين للشعر الجديد بأن أجديات البناء البصري للشعر تعود إلى أوروبا في حين أن للشعر الصيني ولقرينه العربي قصب السبق في ذلك⁸²⁴ ، غير أن تقاليد السماع تحكمت في تقاليد القراءة ، الأمر الذي جعل الشعرية العربية على وجه الخصوص تستبعد (خطية النص) عند التقنين للممارسة الشعرية لدى العرب القدماء⁸²⁵ .

أما الشعرية المعاصرة ، الغربية منها والعربية ، فقد أولت المكونات البصرية في النص الشعري اهتماما يكاد يكون استثنائيا ، حيث اعتبر " ثودوروف " التنظيم الفضائي عنصرا أساسيا مكونا لبنية النص الشعري، استنادا إلى مقارنته لبعض النماذج الشعرية مثل الرسوم المشكلة بالحروف في قصيدة " ضربة نرد " (*Un coup de dés*) لملازميه ، وفي خطيات أبولينير (*Calligrammes d'apollinaire*)⁸²⁶ ؛ حيث عرّفه بأنه «تنظيم منظم لوحداث النص ، إذ العلاقات الفضائية بين العناصر هي التي تكوّن التنظيم النصي. وهو يتحقق عندما تكون العلاقة

823 - معجب الزهراني : لغة المخو والتشكيل في أخبار مجنون ليلي، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر

مج16، ع1، صيف1997م، ص229 .

824 - ينظر في هذا السياق الجهد الاستقصائي الذي قام به الباحث "محمد نجيب التلاوي" في تتبع جذور التشكيل البصري وامتداداته في موروثنا العربي القديم المرجع نفسه ، ص ص 25- 79 ، كما قدم الباحث " يحيى الشيخ صالح " دراسة شملت التأصيل للقصيدة البصرية في موروثنا العربي، حيث وقف فيها عند الموشح ، التختيم ، المخلعات ، المشجرات ، الشعر الهندسي، وعلاقة هذه الأشكال جميعها بالاشتغال على الفضاء الكتابي . للتوسع ينظر : يحيى الشيخ صالح : حداثّة التراث/تراثيّة الحداثّة- قراءات في السرد والتناص والفضاء الطباعي ، منشورات مخبر السرد العربي ، جامعة منتوري - قسنطينة، دار الفائز للطباعة والنشر والتوزيع ، قسنطينة، الجزائر ، ط1 ، 2009م ، ص ص 170- 186 .

825 - ينظر : الجليلي كورات : الشعرية والتواصل البصري ، مجلة عمان ، الأردن ، ع 127، كانون الثاني 2006م ، ص 20 .

826 - ينظر : المرجع السابق ، مجلة عمان ، ص 20 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

بين القضايا لا منطقية ولا زمانية، لأن مثل هذا النمط من العلاقة يشكل نوعا معينا من الفضاء
«⁸²⁷ .

كما استطاع " هنري ميشونيك " أن يرى في بلاغة التنظيم الطباعي للنصوص بلاغة جديدة مضادة ، تأخذ فيها الدوال غير اللغوية أهميتها في تشكيل المعنى الكلي للخطاب، فقد وجد «أن حذف الفواصل في ديوان (Alcool) لأبولينير مثالا يعد تقليدا مضادا في اتجاه الإيقاع وفي اتجاه خصوصيته لصيغة الدلالة. كما عمل على توضيح أن البصري لا ينفصل عن الشفوي ، ذلك برصد انحرافات البياض عند (مالارمي) ، وأكد أن المغامرات الطباعية للشعراء لا يمكن فصلها عن شعرهم .على الرغم من أن بيانات بعضهم من "الشعراء الفضائيين" وإنجازاتهم النصية ، قد مالت فجعلت البصري ينحرف إلى اللااجتماعي في لا دلاليته «⁸²⁸ ، وبهذا يمكن القول أن البصري قد ارتبط بالاجتماعي في تصور "ميشونيك" النقدي لأن «فضاء الصفحة وفضاء القصيدة ،والفضاء الثقافي لا يمكن أن تفصل عن بعضها ، لأننا لا نلمس اللغة دون أن نمس فضاءها ونظريتها»⁸²⁹ .

أما الشعرية العربية المعاصرة فقد اختلفت في تبني مصطلح واحد يحدد هذا الشكل التجريبي ويقنن خصائصه ، حيث وضع " عبد العزيز المقالح " مصطلح التشكيل المكاني ليدل به على الاشتغال الفضائي ، مبينا أن «المكانية في الشعر تعني - في هذا المجال- الحيز المكاني الذي تأخذه البحور في الصفحة أو في أية مساحة أو أرضية تعد لذلك «⁸³⁰ .

كما أولى "محمد بنيس " بنية المكان في المتن الشعري أهمية بالغة ، عن قناعة راسخة لديه بأن «النص الشعري ككل ، هو كتابة زمان غير منفصل عن مكان . ومن ثم كان عنصرا أساسيا من عناصر اللغة ، وإذا كانت الكتابة الثرية سوادا محدد الطول والحجم فوق بياض الصفحة، أوسود يحاصره بياض، فإن النص الشعري يدخل في تركيب السواد على البياض، وفق قوانين لا

⁸²⁷ -T .Todorov :Qu'est-ce que le structuralisme ,coll,points,ed Seuil,1968,p75.

⁸²⁸ - الجليلي كورات : المرجع السابق،مجلة عمان، ص 20-21. وينظر أيضا : محمد الماكري : الشكل والخطاب ، ص 203.

⁸²⁹ - المرجع نفسه ، ص 21 .

⁸³⁰ - عبد العزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، دار العودة، بيروت ، ط 1 ، 1981م ، ص 111.

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجرائري المعاصر

يخضع لها النشر، كما أن النص الشعري لا يملأ البياض بالسواد فقط ولكنه يفرغ البياض من السواد أيضا»⁸³¹.

وقد عرفت هذه الرؤيا التنظيرية طريقها نحو النضج في " بيان الكتابة " ، الذي طرح فيه مفهوم الكتابة الشعرية الحداثية المعاصرة ، مبينا أنها « دعوة إلى ضرورة إعادة تركيب المكان وإخضاعه لبنية مغايرة ، وهذا لا يتم بالخط وحده ، إذ يصحب الخط الفراغ، وهو ما لم ينتبه له بعض من يخطون نصوصهم بدل اعتماد نصوص الطباعة »⁸³².

والحقيقة أن المقام يضيق عن ذكر جميع الطروحات النقدية العربية المعاصرة التي أفردت للاشتغال على شعرية التشكيل البصري والفضاء الطباعي للنصوص الشعرية بوجه عام، والمعاصرة منها تحديدا، ولذلك نخلص من عرض المفاهيم النظرية السابقة بنتيجة مفادها أن الشاعر المعاصر لم يوظف هذا الشكل التجريبي اعتباطا ، بل إن بنية التشكيل البصري في النص سلاح فني يحاول الشاعر به تحقيق وظيفتين⁸³³ :

- الأولى منهما دلالية : وتتلخص في تفجير المكبوت السياسي والاجتماعي والإيديولوجي بل محمل القضايا التي لم تسعفه الوسائل التعبيرية الاعتيادية في تسريها أو التعبير عنها فالبياض أو الفراغ الذي يعتمد الشاعر المعاصر الحوار معه ، ليس مجرد لعبة شكلية ، بل إنه يتحول في كثير من السياقات الشعرية إلى قناع شعري يفجر من خلاله المسكوت عنه ، في زمن كهذا تكتم فيه الأفواه.

- أما الثانية فهي وظيفة جمالية ، تتحقق في النص من خلال جملة من العناصر، لعل أهمها الاقتصاد في لغة الشعر ، وذلك بتكثيف البياض (في الصفحة الشعرية)، إضافة إلى استقطاب القارئ إلى أرضية النص، أو جهرته، ودفعه إلى فك مغالقه وبخاصة ما تعلق منها بما هو بصري .

831 - محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1979م ، ص 97 .

832 - محمد بنيس : حادثة السؤال ، ص 12 .

833 - ينظر : حسن الأشقر : جماليات اشتغال المكان وانتاج المعنى في النص الشعري الأدونيسي - المكان البصري الطباعي نموذجاً، مجلة عمان ص 63 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

وفي هذا السياق نقول بكثرة النصوص الشعرية الحداثيّة المعاصرة التي أظهرت احتكاما إليهما وسعيا حثيثا إلى تجسيد أبعادهما الخلاقية بامتياز كبير ، ونمثل لذلك بنصوص "أدونيس" الشعرية و"محمد بنيس" و"علاء عبد الهادي"... وغيرهم .

ولعل فيما تقدم ذكره ما يدعو إلى التساؤل عن موقع هذا الشكل الشعري التجريبي في المدونة الشعرية الجزائرية ؟ وعن مدى تجسيد الشعراء الجزائريين للوظيفتين المذكورتين أعلاه ؟ . يكشف التتبع المرحلي لمسار تطور الممارسة الشعرية المعاصرة في الجزائر ، عن تدرج في الانتقال من الإنشادية إلى البصرية ، واستثمار كل أبعاد التشكيل البصري في تفجير النص الشعري والخروج به إلى دلالات غير مألوقة .

وقد تجسدت القصيدة البصرية بامتياز في مرحلة الاختلاف ، خلال العشريتين الأخيرتين حيث أتيحت أمام الشعراء إمكانات النشر ، التي دعمت بالرقمنة وبأحدث تقنيات الكتابة إضافة إلى نزوع بعض الشعراء إلى تأكيد حضورهم الفاعل والمؤسس لنصوصهم الشعرية من خلال كتابتها يدويا بخطوطهم .

شعراء هذه المرحلة تحديدا أظهروا وعيا كبيرا في استثمار آليات التشكيل البصري ، ولم يدخروا جهدا في توظيف كل التقنيات التي سادت في النصوص الشعرية المعاصرة ، الغريبة والعربية على حد سواء ، حيث نلمس في نصوصهم تنوعا للخطوط ، واختلافا في التلاعب البصري بين البياض والسواد ، واستثناسا جماليا بالرسم واللوحات التشكيلية والأشكال الهندسية ، وقدرة على تقديم نصوص ذات نفس واحد ينسحب على ديوان كامل ، ونصوص أخرى متقطعة إلى سلسلة نقلات تصب الوحدة في الأخرى مجسدة مقطعية النص وانشطاراته . ولعل الجدير بالطرح في هذا المقام تحديدا هو التنبيه إلى أن الكتابة الشعرية الجزائرية قادرة على إحداث التميّز، فقط لو تستثمر التجارب اللاحقة هذه المنجزات لتبني عليها مستقبل الشعر في الجزائر، فالتواصل ونبد القطيعة بين التجارب الشعرية الجزائرية هو السبيل الوحيد إلى ذلك. هذا الكلام العام يحتاج إلى التدليل بتجارب شعرية أخلصت نيتها لاستثمار هذه الأبعاد الجمالية جميعها من أجل إحداث المفارقة والاختلاف ، كما يحتاج إلى تعليل تضمنه القراءة

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

الحوارية المعمقة معها، حتى لا نقع في أحكام القيمة التي لا تخدم هذه التجارب في شيء ، ولعل هذا ما سيكفله الفصل الثالث من الباب الأخير لهذا البحث .

5 -النص العابر للأجناس الأدبية :

سبقت الإشارة في المهاد النظري لهذه الدراسة إلى أن النصوص الشعرية الحداثية المعاصرة قد خرجت بالممارسة الشعرية عن حدود الشعر إلى مناطق إبداعية ليست من أملاكه الخاصة ، فدفعت به إلى التوحد بتقنيات في الكتابة الإبداعية من غير جنسه؛ حيث نادى الحداثة بكسر الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية (شعر ، نثر ، قصة، رواية مسرحية) حتى لا يبقى إلا مشروع الكتابة الجديدة الرافضة لمسألة الأجناسية، ولعل من ذلك ما دعا إليه " مورييس بلانشو"بقوله: « المهم هو الكتاب، كما هو عليه، بعيدا عن الأجناس وخارج الأبواب :نثر ،شعر ، رواية ، شهادة ، التي يمتنع عن الانتظام فيها والتي ينكر عليها قدرتها على تعيين موضعه وتحديد شكله (...) فما عاد الكتاب ينتمي إلى جنس وكل كتاب يرتبط بالأدب وحده ، كما لو كان هذا الأدب يمتلك - مسبقا- وبصورة عامة ، الأسرار والصيغ التي تتيح بمفردها منح ما يُكتب ، واقع الكتاب»⁸³⁴ .

وقد كانت لنا ، في موضع سابق من هذا البحث ، وقفات عند طروحات تنظيرية نقدية عربية تتقاطع مع هذا التصور في دعوتها إلى كسر الحدود الفاصلة بين الشعر وغيره من الأجناس الأدبية ، ومن ذلك ما ذهب إليه " أدونيس " و" الطاهر الممامي " وغيرهما من شعراء الطليعة في الوطن العربي عموما .

هذه الدعوات قد أثمرت نصوصا تمرت على خصائص جنسها؛ وانتسبت إلى "جنس وسيط" (*Genre Intermédiaire*) ، اصطلاح الدرس النقدي العربي المعاصر على تسميتها بالنصوص العابرة للأجناس الأدبية أو النصوص المضادة⁸³⁵ ، سنسعى في هذا المبحث إلى رصد تجلياتها في الشعر الجزائري المعاصر، في محاولة للكشف عن مدى استجابة الموجة الشعرية الجزائرية المعاصرة لها.

⁸³⁴ -Maurice Blanchot :Le liver a venire, Gallimard,Collection Idées,paris,1959,p:293.

⁸³⁵ - الطاهر الممامي : حفيف الكتابة فحيح القراءة، ص 18 .

5-1- القصيدة النثرية:

تعد "القصيدة النثرية" من أبرز الأشكال التجريبية التي جسدت هذا التداخل العميق بين الأجناس الأدبية في الكتابات الشعرية الحداثية المعاصرة ، حيث دعت إلى «اعتناق شكل جديد يستمد حركيته من الانصهار "شعر /نثر" بغض النظر عن طبيعة كل منهما، مركزة على اللغة التي تصنع بنفسها ما تشاء ، ولم يكن بزوغ هذا الشكل اعتباطا وإنما هو ثمرة اتحاد عناصر ، ما كان لها أن تجتمع و-نقصد بذلك مكونات كل من الشعر والنثر، لتصهرها في روح "الشعري" وتصلقها قوى الإبداع معطية بذلك قصيدة النثر ⁸³⁶» ، وقد ساعدها كونها نوعا أدبيا ،مستقلا ، متميزا - يأخذ من النثر ومن الشعر ،فيما هو يتجاوزهما إلى إبداع نظامه الخاص- على خلق مناخ واسع لحرية التجريب؛ فهي «نوع يرفض -بالذات- أيَّ تحديد "مسبق"، ولا ينفر من شيء قدر نفوره من أن يكون ثابتا ، ومصنفا وخاضعا لمعايير جمالية وأخرى :نوع متحرك، هيوولي، أدى تطوره الدائم إلى التغير العميق-حسب العصور- لمفهومه وبنيته ⁸³⁷» .

وللإشارة فإن هذا الشكل الشعري التجريبي قد حظي باهتمام تنظيري كبير يعود مصدره الأول إلى ظهور كتاب "قصيدة النثر : من بودلير حتى الوقت الراهن" (*Le poème en prose ,de Baudelaire jusqu'a nos jours*) لسوزان برنارد (Suzanne Bernard) سنة 1959م.

ركزت الناقدة فيه على إبراز البدائل التي تقوم مقام الوزن والقافية، والتي تضمن بها قصيدة النثر شعريتها؛ حيث أشارت إلى إيقاع الجملة والقوة الإيحائية للغة والصور الشعرية . وبرفضها للوزن العروضي التقليدي والقافية ، وضعت شروطا جديدة تحكم قصيدة النثر ، تمثل خصائص هذا الشكل الشعري الجديد ؛ هي الوحدة العضوية والمجانية والإيجاز ⁸³⁸ .

⁸³⁶ - إيمان الناصر : قصيدة النثر العربية (التغاير والاختلاف) ، مؤسسة الانتشار العربي ، وزارة الثقافة والتراث الوطني ، مملكة البحرين

1، 2007م ، ص ص 49- 50 .

⁸³⁷ - ينظر : سوزان برنارد: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج2 ، ترجمة : راوية صادق ، مراجعة وتقديم : رفعت سلام ، دار

شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، ط2 ، 2000م ، ص 121 .

⁸³⁸ - المرجع نفسه ، ص 36 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجرائري المعاصر

تلقي شعراء تجمع "شعر" في لبنان ما جاء من طروحات تنظيرية في هذا الكتاب باهتمام وشغف كبيرين، ساهما في نزوعهم نحو تجريب هذا الشكل الشعري والتنظير له ، وخاصة منهم أنسي الحاج⁸³⁹ ، وأدونيس⁸⁴⁰ ، اللذين عملا على إعادة صياغة أفكار الكتاب السابق ونقلها إلى الوسط الإبداعي العربي، بغية منحه شرعية التداول الشعري فيه .

وفي هذا السياق نشير إلى أن قصيدة النثر العربية قد ولدت في ظروف وملازمات لا تختلف كثيرا عن تلك الظروف والملابسات التي ولدت فيها قصيدة النثر الغربية؛ فهي وإن شكلت أكبر تمرد عرفته القصيدة العربية المعاصرة ، فإن هذا التمرد لم يظهر من فراغ بل تضافرت عدة أسباب أدت إلى ولادته ؛ منها ما هو ذاتي خاص نابع من إحساس الشعراء أنفسهم بضرورة البحث عن شكل شعري جديد يليي طموحاتهم المسكونة بمحس التجريب حيث الخلق والتجاوز الدائمان، ومنها ما هو خارجي ناتج عن التفاعل أو المتاقفة الفاعلة مع المنجزات الإبداعية الغربية ، ولعل هذا ما أكدّه أيضا "أدونيس" بقوله: « هناك عوامل كثيرة مهدت ، من الناحية الشكلية لقصيدة النثر في الشعر العربي ، منها التحرر من وحدة البيت والقافية، ونظام التفعيلة الخليلي. فهذا التحرر جعل البيت مرنا وقرّبه إلى النثر . ومن هذه العناصر ، انعتاق اللغة وتحررها وضعف الشعر التقليدي الموزون ، وردود الفعل ضدّ القواعد الصارمة النهائية ونمو الروح الحديثة ثم هناك التوراة والتراث الأدبي القديم ، في مصر وبلدان الهلال الخصيب على الأخص⁸⁴¹ » .

هذه العوامل مجتمعة ساهمت في ظهور منجزات شعرية عربية حاولت ترسيخ هذا الشكل الشعري التجريبي في الشعر العربي المعاصر، منها مثلاً قصائد " أدونيس "، و"أنسي الحاج" و"عز الدين المناصرة"، و"محمد الماغوط"، وغيرهم .

839 - للتوسع ينظر : مقدمة ديوانه "الن"، وينظر أيضا : هاني منندس : قصيدة النثر في لبنان ، مجلة الشعر ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي

القاهرة ، ع8 ، السنة الأولى ، أغسطس 1964 م ، ص ص 64 - 80 .

840 - ينظر : أدونيس : في قصيدة النثر ، مجلة شعر البيروتية ، ع14 ، السنة الرابعة ، بيع 1960 م ، ص ص 81-82 . وينظر أيضا : زهيرة

بولفوس : جدلية الموت والانبعاث في شعر علي أحمد سعيد(أدونيس) ، رسالة ماجستير ، ص ص 89-95 .

841 - المرجع نفسه ، مجلة شعر ، ص 77 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

كما أن وجود هذه المنجزات النصية ، التي تفاوتت في شعريتها وخصوصية كتابتها من تجربة إلى أخرى ، قد سرّع وتيرة الحركة النقدية العربية اتجاه هذا الشكل التجريبي؛ حيث انقسم النقاد العرب المعاصرون بين معارض لهذا الشكل التجريبي و مؤيد له ولجدوى تجريبه وأهميته في دفع حركية الإبداع الشعري العربي المعاصر.

يرى الاتجاه المعارض لقصيدة النثر أنها قد أخرجت الشعر عن طبيعته المحتكمة إلى الإيقاع الوزني ، على اعتبار أن التجديد الذي أحدثته القصيدة الحرة لم يخرج عن عروض الخليل، في حين أن هذا الشكل الشعري الجديد قد نسف الإيقاع الوزني من خصائص الشعر، وهي سابقة لم تعهدها الممارسة الشعرية العربية المعاصرة، ومن القائلين بذلك نذكر مثلاً " محمد علي شمس الدين" الذي نفى أن يكون لهذا الشكل جذور في تراثنا الإبداعي مؤكداً أنه غريب تاريخياً عن شعرنا العربي ، وبأنه شكل شعري مستعار ، كما أنه لم يتردد في تسمية الشعراء الذين يكتبونه بشعراء الاستشراق⁸⁴² .

وفي السياق نفسه أكد "علي محمد زيد" غرابة قصيدة النثر عن إبداعنا العربي القديم ، بل وحتى عن الموروث الإبداعي الغربي، بقوله: « إذا كانت قصيدة النثر غريبة (تاريخياً) عن الشعر العربي أوليس لها أصل في التراث العربي ، فإنّها قد كانت كذلك في الشعر الفرنسي عندما ظهرت فيه لأول مرة . فقبل بودلير ورامبو وملارمي لم تكن موجودة . إذن ، هي شيء جديد بنت الحضارة الحديثة والمعاصرة ، وبالتالي فإن القول بأنّها غريبة عن تراثنا لم تعد حجة ضدّها»⁸⁴³ .

أما الاتجاه المؤيد لقصيدة النثر فقد حاول إعطاءها صبغتها العربية ، بالتأصيل لها في النثر الصوفي العربي القديم ، ومنهم مثلاً "أدونيس" في قوله إنها: « اليوم قصيدة عربية بكامل الدلالة بنية وطريقة ، مع أنّها في الأساس مفهوم غربي وقد أخذت بعدها العربي خصوصاً بعد تعرف كتابها على الكتابات الصوفية العربية ، فقد اكتشفوا في هذه الكتابات - وبشكل خاص كتابات النفري (المواقف والمخاطبات) ، وأبي حيان التوحيدي (الإشارات الإلهية)

842 - ينظر : محمد علي شمس الدين ، عن : جودت نور الدين : مع الشعر العربي (أين هي الأزمة؟)، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط 1

1410هـ - 1990م ، ص 93 .

843 - ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

والبسطامي(الشطحات) وكثير من كتابات محي الدين بن عربي والسهروردي - أن الشعر لا ينحصر في الوزن ، وأن طرق التعبير في هذه الكتابات، وطرق استخدام اللغة هي ، جوهرية شعرية ، وإن كانت غير موزونة ⁸⁴⁴ .

كما نسجل في السياق نفسه لعز الدين المناصرة حماسته الزائدة في التأكيد على أصالة قصيدة النثر ومشروعية انتمائها إلى الموروث الإبداعي العربي القديم ، بقوله: « قصيدة النثر [جنس كتابي خنثى] قديم قدم سجع الكهان وكتابات النفري والسهروردي وأمين الريحاني وجبران وغيرهم حيث الإيقاع النثري والصورة الشعرية المكثفة والاختصار والجمع بين النظام والهدم وكافة مواصفات قصيدة النثر » ⁸⁴⁵ ، بل إنه يذهب إلى أبعد من ذلك فيقول : « أما نصوص أبي زي البسطامي وجلال الدين الرومي والنفري فهي تخرج أي كاتب لقصيدة نثر معاصرة بامتلاكها خصائص قصيدة النثر كاملة » ⁸⁴⁶ .

لعل ما يتبادر إلى ذهن الباحث/القارئ لهذه الطروحات النظرية ، سألقة الذكر ، هو التساؤل عن موقع الشاعر الجزائري منها ؟ ، وعن مدى استيعاب الوسط الشعري الجزائري والذائقة الإبداعية في الجزائر لهذا الشكل التجريبي المختلف ؟.

كشفت القراءة الباحثة عن حضور "قصيدة النثر" في الشعر الجزائري المعاصر عن جهود فردية نابعة من نوازع أصحابها نحو تطوير تجاربهم الشعرية وتطعيمها بأشكال تجريبية جديدة وهي في ذلك لا تخلو من انعكاسات التأثير المباشر بالمنجز الشعري المشرقي ، والغربي أيضا حيث تمتد بدايات ظهوره إلى السبعينيات في ديوان "الأرواح الشاغرة" ⁸⁴⁷ للشاعر والروائي "عبد الحميد بن هدوقة" ، وبعده ديوان "الوقوف بباب القنطرة" ⁸⁴⁸ لـ "علاوة جروة وهي" ، ثم توالى تباعا التجارب الشعرية التي حاولت تجريب هذا الشكل الشعري وتجسيد جمالياته، ومنها

844 - أدونيس : سياسة الشعر ، ص 76 .

845 - عز الدين المناصرة : قصيدة النثر [المرجعية والشعارات]: جنس كتابي خنثى [الإطار النظري] ، بيت الشعر ، رام الله ، فلسطين ، ط 1

آب 1998م ، ص 12 .

846 - المرجع نفسه ، ص 46 .

847 - ينظر :عبد الحميد بن هدوقة : الأرواح الشاغرة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط 3 ، 1981م .

848 - ينظر : جروة علاوة وهي : الوقوف بباب القنطرة ، مجلة آمال ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الرغبة، الجزائر ، 1985م .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

نذكر: تجربة "زينب الاعوج" ⁸⁴⁹، و"ربيعة جلطي" ⁸⁵⁰، و"عبد الحميد شكيل" ⁸⁵¹، و"حكيم ميلود" ⁸⁵² و"لخضر شودار" ⁸⁵³، "نجيب أنزار" ⁸⁵⁴، و"ميلود خيزار" ⁸⁵⁵، و"أبوبكر زمال" ⁸⁵⁶، وغيرهم.

وإذا كان الجنوح نحو كتابة هذا الشكل الشعري ينبع عن قناعات فردية لهؤلاء الشعراء ، فإن من الضرورة الإشارة إلى تحفظ الكثير من الهيئات الثقافية في الجزائر أمام هذا النوع من التجريب، ما عدا مؤسسة "الاختلاف" التي قدمت دعمها الكامل لنشر أغلب المنجزات الشعرية الجزائرية في هذا المجال .

وعلى الرغم من وجود هذه المنجزات النصّية ، فإنها لم تأخذ مشروعيتها بعد في الوسط الإبداعي الجزائري، حيث بقيت معزولة عن التداول النقدي، ما عدا بعض البحوث الأكاديمية والدراسات النقدية التي لا تكاد تتعدى أصابع اليد الواحدة، بل إن القصيدة النثرية لا تزال بعيدة عن التداول ضمن المنظومة التربوية التعليمية، وحتى الجامعية ، وهذا ما يدفعنا إلى الإقرار بأن الذائقة الجزائرية لا تزال تقليدية ، لا ترى الشعر خارج الأطر العروضية المعروفة ، بل لا ترى في تلك التجارب أكثر من مجرد اختلاف عن السائد .

وإذا أردنا التعمق أكثر في واقع هذا الشكل الشعري التجريبي في الجزائر ، يمكننا القول أن المحاولات الأولى في كتابته كانت محتشمة جدا فنيا ، لا تتعدى كونها كتابة نثرية، تفتقد إلى

849 - نذكر ديوانها : "يا أنت من منا يكره الشمس" ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، ط 1 ، 1979م . كما نشر إلى أنها قد

عمدت إلى التنظير لهذا الشكل الشعري بمقال حول "جماليات قصيدة النثر" نشر بمجلة آمال ، العدد 59 ، 1984 ، لم تقدم فيه جديدا عما قدمه رواد التنظير النقدي لقصيدة النثر الغربيين والعرب .

850 - نذكر من دواوينها في هذا السياق : تضاريس لوجه غير باريقي، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1983م . وأيضا ديوانها : شجر الكلام .

851 - ومن دواوينه نذكر : "تحولات فاجعة الماء".

852 - ومن دواوينه نذكر : - امرأة للرياح كلها ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2000م . ونذكر أيضا :- أكثر من قبر أقل من أبجدية ، منشورات البرزخ ، الجزائر ، 2003م .

853 - لخضر شودار : شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط 1 ، 2000م .

854 - نجيب أنزار : فرغان ، دار الحكمة ، الجزائر ، ط 1 ، 2000م .

855 - ميلود خيزار : شرق الجسد ، منشورات الاختلاف ، ط 1 ، أوت 2000م .

856 - أبو بكر زمال : غوارب أبي بكر زمال وهامشها غبار الكلام ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2001م .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التمجيدية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

كثافة الصورة الشعرية ، وإيجاءات اللغة ولا محدوديتها ، ونمثل لذلك بقصيدة "حامل الأزهار" للشاعر "عبد الحميد بن هدوقة"، التي يقول فيها ⁸⁵⁷ :

قَضَى ثُلثِي اللَّيْلِ يُلاحِقُ ذِكْرِيَّاتِهِ ،
وَهِيَ تَخْبُو مَرَّةً ، وَتَلْتَمِعُ أُخْرَى !
يُبْنِ ثَنَائِيَا الْمَاضِي ، وَطَيَّاتِهِ ،
وَحَامَ حَوْلَهُ طَائِفُ الْكَرَى
فَاخْتَلَسَ مِنْ أَجْفَانِهِ الْيَقْضَةَ ،
وَأَرْسَلَ بِهِ إِلَى عَالَمِ الرُّؤْيَى وَالْمُسْتَغْلَقَاتِ ..
"صَفَارَاتِ انْدَار .."
"هُجُوم .. نَار .. خَرَاب .. دَمَار .."
"وَانْتِصَار .."
"أَيْتَامَ صِبْغَار .. عَيْيدَ وَأَحْرَار .."
"مُشَرَّدُونَ مِنَ الْإِنْتِصَارِ !!"
"أَوْسَعَةَ عَلَى قُبُور .. أَعْلَامَ عَلَى مُدُنْ خَرَبَةٍ .."
وَنَشِيدَ الْإِنْتِصَارِ يَرِنُ فِي أُذُنِ الْجُنْدِيِّ ،
..بَيْنَ مَوَاقِبِ الْأَحْلَامِ ! .

يبرز هذا المقطع بساطة في التراكيب الشعرية، إضافة إلى تقريريتها واضحة من خلال الجمل النثرية المتتابعة، والكلمات المأخوذة من المعجم الثوري (صفارات الإندار، هجوم، نار، خراب دمار...) التي عبر من خلالها عن معاناة الشعب الجزائري البسيط جراء الاستعمار وما لحقه منه. والحقيقة أن هذا الضعف مبرر في إطار سياقه التاريخي، وهو ما لا يسمح لنا بموازنة هذه التجربة بغيرها من التجارب العربية التي واكبتها سياقيا. كما لا بد لنا أن نؤكد في هذا المقام أن هذه التجربة لم تدع لنفسها يوما ريادة القصيدة النثرية في الجزائر، لأن الشاعر قد حول مساره الإبداعي - بعد ديوانه اليتيم "الأرواح

857 - عبد الحميد بن هدوقة : الأرواح الشاغرة ، ص ص 121-122.

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التمجيدية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

الشاعرة" - صوب كتابة القصة والرواية؛ حيث استثمر فيها قدرته على الاسترسال التي أظهر شيئا منها في ديوانه سالف الذكر .

لا تختلف هذه التجربة كثيرا عما قدمه "علاوة جروة وهي" في ديوانه "الوقوف في باب القنطرة"، حيث يلاحظ القارئ له بساطة جملة التقريرية، الواضحة ، فكلماتها مستوحاة من الواقع المعيش، فيها رصد آلي لتحولاته السياسية والاجتماعية ، يفتقد إلى كثافة الصورة وعمقها، ونمثل لذلك بما جاء في قصيدته " الإيمان أقوى " التي يقول فيها ⁸⁵⁸:

قسماً بالرّب العظيم

قسماً بالنار المحرقة

يا بلّادي

قسماً بنقمة الشعب النّائر

قسماً بأرض الشهداء ، ودّم الأحرار

بصمود الثّوار

قسماً بعزتنا ، وحرية الكادحين

بدموع الأبرياء — بصبر اللاّجئين

إننا سنقتحم الأسوار

ونمزق عبدة الدولار .

من الواضح أن النص لم يخرج باللغة عن مستوى التداول العادي ، حيث بقيت أسيرة الخطائية التي سادت فترة السبعينيات، تماشياً مع المشروع الاشتراكي القائل بنصرة الفقراء والكادحين وبالولاء لمنجزات الثورة التحريرية الكبرى، وقد تجلت هذه الخطائية من خلال توالي سيل الكلمات الآتية: الشهداء، الأحرار ، الثّوار، الصمود، الكادحين ، اللاّجئين ، الأبرياء ، وقد جاءت مرصوفة بطريقة تقريرية أبعدت النص عن دائرة الشعرية .

وأمام تأمل تلك المحاولات الشعرية الأولى لا نملك جرأة القول بأنها إرهابات ساهمت في ظهور نصوص شعرية جديدة أعطت دفعا لمسار تطور القصيدة النثر الجزائرية، على اعتبار ما

858 - علاوة جروة وهي : الوقوف بباب القنطرة ، ص 11 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

أثبتته البحث بأن القطيعة بين التجارب الشعرية هي السمة المميزة للكتابة الشعرية في الجزائر لكن التتبع المرحلي لمسار تطور هذا الشكل الشعري التجريبي في شعرنا الجزائري، قد بيّن نصوصاً أخرى ترقى إلى تمثّل خصائص القصيدة الثرية، باشتغالها على الانزياح اللغوي، وعلى تكثيف الصور الشعرية ، ومن ذلك نذكر ما جاء في قصيدة "قامة التريف" للشاعرة "ربيعة جلطي" ، التي تقول فيها ⁸⁵⁹:

حَيْرَة فِي الْأُفُقِ
حَيْرَة فِي الْمَرَايَا
أَيُّهَا الْكُلُّ النَّائِمُ بَعْضُهُ
يَتَقَاسَمُ الْقِلَّةَ الْغَنَائِمِ
وَأَنْتَ نَائِمٌ
نَائِمٌ

ولعل الملاحظة التي يجب تسجيلها ونحن نتردد في عرض النصوص الشعرية التي جسدت مسار تطور القصيدة الثرية الجزائرية ، أنها قد عرفت تحولات استطاعت تجاوز الكثير من الهنات التي ميزت التجارب الشعرية الأولى، حيث أدرك الشاعر الجزائري أن البديل الذي يضمن لهذا الشكل التجريبي شعرية هو اللغة ، فراح يغسل الكلمات من دلالاتها المعهودة ويلبسها دلالات جديدة عن طريق إدخالها في تراكيب تخرج بها عن حدود العرف اللغوي ولعل هذا ما نلمسه جليا في قصائد "عبد الحميد شكيل" التي أطلقت العنان للانزياح، منها مثلاً ما جاء في قصيدة "مكابدات الأقباح!!" من ديوان "تحولات فاجعة الماء" ، حيث يقول ⁸⁶⁰:

مَا خُنْتُ الْقَصِيدَةَ ! لَكِنَّهَا الرِّيحَ الَّتِي أُوْغَلْتُ فِي دَمِي ،
وَتَفَاصِيلَ الشَّجَرِ الَّذِي أَلْعَى فُحُولَهُ ! وَالِدِمَاءَ الَّتِي
أَحْدَوْدَبْتُ فِي أَقَاصِي الْجِهَاتِ ، وَمَا اسْتَوَى فِي الْقَلْبِ مِنْ
زَيْغِ الْمَرَايَا ، رِيحِ الرَّمْلِ الَّتِي صَعَّدَتْ نَعْمَتَهَا الْوَتْرِيَّةَ ،

859 - ربيعة جلطي : شجر الكلام ، ص ص 88 - 89 .

860 - عبد الحميد شكيل : تحولات فاجعة الماء ، ص 65 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التمجيدية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

وَأَقْحَمَتَنِي فِي سِرِّهَا الْمَتَشَابِكِ ، أَثُّهَا الذَّاهِبِ فِي
اِحْتِفَالَاتِ الْمَعَانِي ، هَزِيحِ الْكَلِمَاتِ الْمَشُوبَةِ بِالْفُتُونِ
الْمُتْرَاكِبِ : وَحِدِ دَمْنًا ، بِالتُّرَابِ الْمَغْفَرِ بَرَهَوِ
الطَّوَاوِيسِ الْمُرْسَلَاتِ ، أَوْفَانَقَشِ شَكْلَ دَمِكَ عَلَى
شِعَافِ الصَّهْدِ الْمُتَوَاطِيِ مَعَ لَوْنِ الْقُبَرَاتِ ، نَرَحَلْ مَعَ
الرِّيحِ ، أَوْ نَنْتَهِي فِي مَذَاقَاتِ النِّشِيدِ ..

هذا النص الذي يعتمد على التشفير اللغوي ويتوحد بالغموض، لا يرضى بالقراءة السطحية العابرة، بل يجبر القارئ على التأمل وعلى التأويل من أجل إعطاء دلالة معينة له، فالشاعر إذ يجسد مكابذاته من أجل كتابة القصيدة، يعيد ذاته إلى صفائها لتعبر عن نزوعها نحو المختلف الذي يسكن مملكة الأعماق، حيث الإلهام اللامحدود، وهكذا تفرض هذه القصيدة الثرية ما اصطلاح عليه أحد الباحثين بـ "الرجفة الشعرية"، حيث «تتمرد المفردة على المكوث في التخوم المستكنة الآمنة، فتنتهك —لفظاً ومعنى— تابوهات المغلق والمحرم من الآفاق والمطارح، فتخرج بالنص من محدودية التجنيس النصي، وتخترق باللغة والمعنى صرامة الواقع، من خلال التبصر والإحاطة الشمولية معرفياً وحسياً بقاموس اللحظة، ونظامه التشفيري القائم على أنسنة اللغة وتغميسها حد الاستنقاع في العادي والعرضي والهامشي»⁸⁶¹، وتمثل لذلك بمقطع آخر للشاعر "عبد الحميد شكيل" من قصيدته "فراشات الماء!!"⁸⁶²، حيث يقول⁸⁶³ :

أَجْنَحْ نَحْوِ الظِّلِّ، يَأْتِي الْعَسَسُ اللَّيْلِي ، مُتَشَحِّحَا
بِعَلِيقِ الْعَابَاتِ الْكُبْرَى
أَدْفَعْ ذَاكَرَتِي صَوْبَ أَعْشَابِ الصَّبَارِ،
أُسْتَنْفِرْ حِيلَةَ الذُّبِّ ، خُبْتُ الثَّعْلَبِ ، عَفْوِيَةِ الْمَاءِ
الصَّاعِدِ مِنْ تُوَيْجَاتِ الْغَارِ

861 - محمد العباس: ضد الذاكرة - شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000، ص ص 114-

115.

862 - ينظر : عبد الحميد شكيل : تحولات فاجعة الماء، ص ص 89- 96 .

863 - المصدر نفسه، ص 93 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التهجيرية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

كَيْمَا أُوقِفَ مَسَرَاتِ الْغُرَبَانِ الطَّالِعَةِ كَالطَّاعُونَ مِنْ
تَضَاعِيفِ لُغَةِ التَّوْحِيدِ !.

هذا النص المرصع بالرموز التي بلغت به أعلى درجات الانزياح عن العرف اللغوي، يختزل تناقضات واقع الشاعر ، كما يؤكد صدق ما ذهبت إليه بعض الدراسات النقدية في إقرارها بأن القصيدة النثرية « لا تكفي بمخالفة القصيدة العمودية بنص أحدث وحسب، إنما تزعم أيضا تجاوز القصيدة الحديثة بنص أحدث وحسب، وإنما تزعم أيضا تجاوز القصيدة الحديثة بتأسيس حدث شعري مفارقة في المنظور والرؤية الفلسفية والجمالية لمفهوم الشعر»⁸⁶⁴.

وفي السياق نفسه نشير إلى أن القصائد النثرية الجزائرية التي كتبت خلال العشريتين الأخيرتين قد عرفت طريقها نحو التميز عن طريق إخلاصها للصوت المنبعث من دواخل الذات الشاعرة .

هذا الإخلاص قد ولد سيلا من النصوص التي تتكلم هذه الذات ، وتجسد نوازعها وآلامها كما تفجر فيها إمكانية رسم تفاصيل غد آخر مختلف ، ولعل هذا ما نلمسه جليا في كتابات "عبد الرحمن بوزربة" ، ومنها مثلا ما جاء في قصيدته " وهج "من ديوانه "وشايات ناي" التي يقول فيها⁸⁶⁵ :

رَبَّتْ فَوْضَايَ ..
اِحْتَوَانِي اللَّيْلُ ..
أَوَلَعْتَ الْقَصِيدَةَ مِنْ أَسَايَ ..
وَكَاثَتِ الْأَرْضُ اخْضِرَارَ الْمَلْحِ
فِي جَسَدِي
فَقُلْتُ : أَهَاجِرِ الْآنَ انْكِسَارَا
فِي الْمَرَايَا ..!
أَوَغَلْتُ أُوقِظُ مُشْتَهَايَ ..
بَاكُورَةَ الْخَطْوِ

864 - محمد العباس : ضد الذاكرة - شعرية قصيدة النثر ، ص 23 .

865 - عبد الرحمن بوزربة : وشايات ناي ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، دار هومة، الجزائر ، ط1 ، ديسمبر 2001م ، ص10 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التمجيدية في الخطاب الشعري الجذائري المعاصر

ارْتَبَاكَ الدُّرْبُ
وَالنَّايَ اخْتَلَى بِالْبَحْرِ
غَنَى ..
فَاسْتَحَالَ الطِّينُ
سَدْرَةَ مُنْتَهَايَ ..

هذا الوهج الصوفي المنبعث من دواخل الذات الشاعرة تجسد عبر هذا النص ، الذي افتك شعريته بامتياز نابع عن اشتغال مختلف على اللغة ، واكتناز واضح لحمولاتها الدلالية التي بلغت حدود التشفير ، الذي يستفز القارئ ، ويخرق أفق انتظاره .

وعلى الرغم من أننا سنعود لدراسة هذه التراكيب الانزياحية في سياق لاحق من هذا البحث، إلا أن وجودها علامة مميزة لهذه النصوص يجبرنا على ضرورة التنبيه إلى خصوصية التجريب الذي بلغته الكثير من نصوص العشريتين الأخيرتين عن طريق إغراقها في الانزياح والتشفير والنسج على منوال كتابات الصوفية وشطحاتهم ، ومنها نذكر ما جاء في " غوارب أبي بكر زمال" التي اشتغلت على المتن والهامش من أجل إعطاء أبعاد جديدة للكتابة الشعرية وهو في هذا متوحد إلى حد كبير بالوهج الإشرافي الصوفي ، وخاصة ما انبعث منه في شطحات الحلاج (ت 309هـ)، وفي مواقف النفري ومخاطباته " ولعل هذا ما نلمسه في متن قصيدة "غوارب" ، حيث يقول ⁸⁶⁶ :

قالت :

حَسْبُ الْجَسَدِ حُبِ اللَّهِ حَتَّى تَرَانِي
أَعْرِفُ أَنْ رَعَشَاتِي مَذْذُورَةٌ لِسَمَاوَاتِي
وَأَنِّي جِئْتُ مِنْ جَذَلٍ مُسْتَسْلِمٍ لِلْمَسَاتِي
وَأَنْ لِي سَطْوَةُ الْفَضَاءِ فِي فَنَائِي
أُجَالِسُ كُلِّي

قالت :

866 - أبو بكر زمال : غوارب وهامشها غبار الكلام ، ص 17 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

مَن أنت؟

قُلْتُ:

أنت.

من الملاحظ أن هذا الشكل الشعري المتحرر من قيود النمطية الشكلية التقليدية المعروفة قد منح الشاعر مساحة أكبر لتجسيد مكنونات ذاته في النص، مستفيدا من مختلف التقنيات التي استلهمها من مقروئته العميقة لنصوص من خارج حيز الشعر، حرصته على كسر القيود المفروضة سلفا ، والإصغاء فقط لتحولات ذاته ، التي يخلق معها شكل نصه وتتبع منها طبيعته. ولعلنا نجد في تدرج الشعراء الجزائريين صوب التميز في كتابة القصيدة النثرية ما يؤكد عمق استيعابهم لماهية التجريب، الذي يتجاوز الأصل ليضيف إليه ما يعمق خصوصيته ويبرز جمالياته ، وضمن هذا الإطار لا بد أن نسجل أيضا أننا لم نلمس بعد في شعرنا الجزائري المعاصر تجربة شعرية انطلقت تقليدية في توجهها وانتهت إلى كتابة القصيدة النثرية ، فأغلبية الذين كتبوا هذا الشكل الشعري تميزوا بالانفراد به والإخلاص له ، أوجمعوا بين كتابته وكتابة القصيدة الحرة ؛ ولعل في هذا ما يبرز تحفظ شريحة كبيرة من الشعراء حيال هذا الشكل التجريبي، الذي لا يزال يعاني من أجل افتكاك بطاقة إقامة تمنحه شرعية البقاء في مملكة الشعر الجزائري المعاصر.

2-5- قصيدة القناع :

عرفت المدونة الشعرية العربية المعاصرة العديد من الأشكال الشعرية التجريبية التي فتحت أبواب الشعر ونوافذه على الرياح الوافدة إليه من الأجناس الأدبية الأخرى، ومن منجزات الفنون أيضا ، والتي أتاحت له متعة الإصغاء إلى تحولات الحياة المعاصرة والتفاعل مع جميع معطياتها.

هذا الانفتاح الواعي منح الممارسة الشعرية العربية المعاصرة نشوة اكتشاف منطق إبداعية لا تزال محتفظة بصفاتها الأولى ، الذي أضفى، بدوره، على الذات الشاعرة هالة من القداسة منبعها القدرة على الخلق والتجاوز ، اللذين منحاهما شرف السبق والريادة. ولعل "قصيدة القناع" من أبرز تلك الأشكال التجريبية ، التي استأنس فيها الشاعر المعاصر ببعض التقنيات المأخوذة من فنون أخرى ، كفن المسرحية ، وفن القصة، وفن السينما، التي

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

طعمت بنية النص الشعري بجملة من الأساليب ، في مقدمتها الحوار وأسلوب القص ، وتعدد الأصوات ، والمونولوج والمونتاج ، إضافة إلى استخدام الشخصيات التـراثية بصفتها معادلا موضوعيا لتجربة الشاعر الذاتية ، واتخاذها قناعا⁸⁶⁷ يث من خلاله خواطره وأفكاره ، ومن ثمة مواقفه من تحولات واقعه⁸⁶⁸ ؛ فكانت بذلك «إحدى تجليات التفكير الدرامي وعلامة واضحة على تقارب الفنون الأدبية وتداخلها ، فاعتماد القناع على الشخصيات والرموز ، وتعيين الزمان والمكان ، يضفي على النص صبغة درامية وغنائية في الوقت نفسه ، لأن اختيارها وطريقة تقديمها وتحديدتها ، يحمل طابعا ذاتيا يترجم موقف المبدع ورؤيته قبل أي شيء آخر»⁸⁶⁹ .

وفي هذا المقام لا بد أن نشير إلى أن هذا التزوع إلى استخدام تقنيات من غير جنس الشعر وطبيعته ليس فعلا اعتباطيا ، بل هو خطوة إجرائية تبلغها الذات الشاعرة بعد خبرة ودراية عميقتين ، حيث أن "قصيدة القناع" هي قصيدة الوعي الشعري بامتياز ، كونها تجسد نضجا كبيرا في البنية الدرامية للنص الشعري ، حيث يبلغ التجريب فيها أقصى مداه ، ولعل هذا ما أكده "خليل الموسى" بقوله: «إن شاعر قصيدة القناع مثقف بالضرورة ، فهو يطوف في التاريخ القديم والأساطير والتراث للبحث عن متكأ أو مشجب أو وسيلة أو موقف يحمل أفكاره ورؤاه ، ثم هو لا يستدعي هذا الموقف بحالته الماضية ، وإنما يفككه ويحاوره ويجوّر في مداميكه ، ويبنى على أنقاضه نصه الجديد ، ولذلك تكون قصيدة القناع هي قصيدة التناص والنص الغائب بلا منافس ، فالنص الجديد يُبنى فوق طبقات لا نهائية من النصوص ومن مداميكها ، ويكون النص الجديد وليدا للنصوص القديمة يحمل بعض ملامحها ، ولكنه مستقل عنها»⁸⁷⁰ .

867 - تشير كلمة "قناع" في اللغة العربية إلى معان لغوية متعددة ، ومنها الغطاء الذي يحجب ويستر الشيء ، أو ما يستعمل لتغطية الوجه أو الرأس أو كليهما كالقناع والمقنعة ، وهو "ما تُقنَع به المرأة رأسها". ينظر : الرازي : مختار الصحاح ، ص 269 . وللتوسع ينظر أيضا : محمد علي الكندي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك البياضي) ، ص ص 63-68 . وهو في اصطلاح المسرحيين ، وجه مستعار من ورق مقوَّى أو نسيج أو جلد أو غيره ، يثبت على وجه الممثل ليخفي ملامحه الأساسية ، فيتخذ نمطا محددًا وصفات ثابتة ، أو هو الشخصية التي تظهر غير ما تضمّر . ينظر : إبراهيم حمودة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مطبوعات دار الشعب ، القاهرة ، مصر 1971 م ، ص 212 .

868 - ينظر : خليل الموسى : بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة ، ص ص 216-217 .

869 - محمد علي الكندي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، ص ص 256-257 .

870 - المرجع نفسه ، ص 232 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري البحراني المعاصر

ولعل هذا ما يدفعنا إلى الإقرار بصعوبة هذا الشكل التجريبي والتباسه على القارئ العادي حيث يتحدى معارفه، كما يستفز مرجعياته التاريخية والدينية والثقافية من أجل فك مغاليقه والولوج إلى أعماقه .

وهنا نبه إلى تضافر جملة من العوامل التي ساهمت في ظهور هذا الشكل الشعري في شعرنا العربي المعاصر، منها ما هو ذاتي نابع من تطور وعي الذات الشاعرة بضرورة تطوير وسائلها أو تعديل معطيات استراتيجيتها في مواجهة الواقع وتخويرها ، بل وأحيانا تغييرها تماما⁸⁷¹ وبالإضافة إلى ذلك فإن القناع في الشعر هو في جوهره «نوع من التجاوب وتماهي الدراما الفنية بدارما الحياة إذ دافع الشاعر إلى اختيار القناع وسيلة للتعبير هو دراما التجربة في حياته»⁸⁷² .

كما أن هناك عوامل موضوعية ساهمت بشكل كبير في ظهور هذا الشكل الشعري التجريبي حيث اتفقت بواعث التقنع لدى شعراء الحداثة على كون "القناع" آلية فنية يحملها الشاعر قضايا وهمومه، السياسية والاجتماعية تحديدا، حيث يمكنه الهروب عبرها من رقابة السلطة وارتياح عوالم التعبير السياسي والإيديولوجي بكل طلاقة وحرية ، ولذلك شاعت في نصوص الحداثة الشعرية أصوات تم اتخاذها سبيلا يسوق الشعراء من خلاله آراءهم دون أن يتحملوا وزر هذه الآراء ، فتواروا خلف أقنعة من التراث ليمارسوا مقاومتهم للطغيان والتخلف، إضافة إلى محاولتهم إضفاء مسحة من الموضوعية والدرامية على قصائدهم الغنائية⁸⁷³ . ولعل في ما تقدم ذكره ما يدفعنا إلى الإقرار بأن "قصيدة القناع" تجسيد عميق لطروحات الحداثة في علاقتها بالتراث؛ فهي تنفصل عنه بقدر ما تتصل به، حيث «تنفصل عنه في طريقة التعبير، فتخرج عن المباشرة والغنائية الخالصة والتقدير والرتوب في الإيقاع ووحدة البيت وتتصل به فتحيي بعض شخوصه ورموزه، ولكنها حياة تخص تجاربنا وعصرنا أكثر مما تخص تجارب تلك الشخوص والرموز وعصرها»⁸⁷⁴ ، وهو تقنية استخدمت في شعر الحداثة للتخفيف

871 - ينظر : عبد الواسع الحميري : الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط 1 1999م ، ص 176 .

872 - ينظر : علي قاسم الزبيدي : درامية النص الشعري الحديث - دراسة في شعر صلاح عيد الصبور وعبد العزيز المقالح ، دار الزمان للطباعة والنشر ، دمشق ، سوريا ، ط 1 ، 2009م ، ص 118 .

873 - ينظر : خليل موسى : بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة ، ص 216 .

874 - المرجع السابق ، ص 231 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

من حدة الغنائية بخلق « موقف درامي أورمز فيني يضفي على صوت الشاعر نبرة موضوعية من خلال شخصية من الشخصيات يستعيرها من التراث أو من الواقع ليتحدث من خلالها عن تجربة معاصرة بضمير المتكلم، إلى درجة أن القارئ لا يستطيع أن يميز تمييزاً جيداً صوت الشاعر من صوت هذه الشخصية »⁸⁷⁵ ، وهذا يعني أن الصوت المنبعث من القصيدة هو نتاج «تفاعل صوتي» الشاعر والشخصية ، ولذلك يكون القناع وسيطاً درامياً بين النص والقارئ، وهو وسيط فيه من الشاعر مثل ما فيه من الشخصية التراثية التي يمثلها القناع، لأن التفاعل بين الطرفين يضفي على الرمز الفني وضعاً جديداً ودلالات جديدة»⁸⁷⁶ .

وعليه فقد أثمر هذا التوظيف الواعي لتقنية "القناع" في الشعر العربي المعاصر نصوصاً استطاعت أن تجسد الفرق بين "الاستدعاء" و"الاستلهام" بامتياز، حيث تجاوزت هنات البدايات الأولى للتعامل الشعري مع الشخصيات التراثية في العصر الحديث - التي لم تتعد حدود الذهاب إلى التراث لإحيائه والتعبير عنه- بجلبها الماضي إلى عصرنا ليكون وسيلتها التعبيرية الأقدر على تجسيد تحولات هذا العصر وهمومه ، وإذا أردنا التمثيل على ذلك بشواهد شعرية، فإن المقام يضيق عن استيعاب أقنعة "بدر شاكر السياب" و"عبد الوهاب البياتي" و"أدونيس" و"صلاح عبد الصبور"، و"أمل نعل"، و"محمود درويش"... وغيرها، التي دفعت بالممارسة الشعرية العربية المعاصرة خطوات عملاقة على مسار تطو الشعر العربي .

ولعل الأسئلة المنهجية التي من شأنها ربط هذا الطرح النظري بموضوع الدراسة في بحثنا تصب حول: موقع المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة من جملة هذه التحولات؟ وكذا تحليلات هذا الشكل الشعري التجريبي فيها؟ .

وللإجابة عن هذه الأسئلة نقول إن الشاعر الجزائري المعاصر قد تدرج في التعامل مع الشخصيات التراثية ، حيث مرت هذه التجربة بداية بمرحلة التعبير الآلي عن الشخصية التراثية حيث استحضرت فيها كما هي، جاهزة ، مفصولة عن الذات الشاعرة ، وهذا ما نلمسه جلياً عند شعراء "السبعينيات"، الذين كانت غايتهم مجارات النموذج المشرقي بإعادة صب

875 - المرجع نفسه ، ص 209 .

876 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجرّيبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

الشخصيات التراثية الموظفة فيه، دون استيعاب كامل لأبعادها الدلالية في النص أحيانا ، ودون تفاعل معها قد يخرجها من أسر الرؤية الأحادية الدلالة .

لكن الباحث/القارئ لا يتردد في ملامسة بعض التغيير في توظيف هذه التقنية عند شعراء الثمانينيات، ليتعمق التحول أكثر وصولا إلى تجسيد صورة قصيدة قنّاع جزائرية خالصة في بعض تجارب شعراء التسعينيات وبداية الألفية الثالثة .

وفي هذا السياق لا بد أن نؤكد أن النوازع الذاتية الرامية إلى تطوير التجربة الشعرية كانت الدافع الأول في تحوّل الشاعر الجزائري نحو توظيف هذه التقنية في شعره ، إضافة إلى تأثره بالتجارب الشعرية العربية في المشرق وتفاعله معها، هذا دون أن نهمّل عاملا على قدر كبير من الأهمية، وهو التحولات الخطيرة التي شهدتها الجزائر في تسعينيات القرن الماضي، وعمق الصراعين الإيديولوجي والسياسي ، وانعكاساتهما على الحياة الاجتماعية والثقافية . كل هذه العوامل مجتمعة ساهمت في ظهور نصوص شعرية جزائرية، تدرجت في تعاملها مع الشخصية التراثية، وصولا بها إلى درجة القنّاع .

وبناء عليه نمثّل لمرحلة "التعبير عن الشخصية التراثية"، أو التوظيف الآلي الجاهز لها بما جاء في قصيدة "الصّحو"⁸⁷⁷ للشاعر " محمد زيتلي " التي يقول فيها⁸⁷⁸ :

يا حَلاَج :

يا مأساة أعمق مِن مأساة العُمر

يا بُؤسَ (الكَوْن) الكَامِن

هَلْ أَبْكِي فِي حَضْرَتِكَ الْآنَ ؟

أَمْ أُصْغِي لِلْأَسْفَارِ الْقَادِمَةِ ؟

أَمْ أَرْحَلُ نَحْوَكَ بِاسْتِمْرَارٍ ؟

تَسْتَقْبِلُنِي مِثْلَ أَبٍ أَوْ عَاشِقَةٍ مُحترقة

يَخْشَى قَلْبِي وَهَجَاكَ

هَلْ تَرَحَّمَنِي كَيْ أَتَسَلَّلَ فِي الظُّلُمَاءِ إِلَيْكَ ؟

877 - ينظر : محمد زيتلي: الأعمال الشعرية ، ص ص 19 - 23 .

878 - ينظر : المصدر نفسه ، ص ص 21-22 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

لَا أَكْتُمُكَ السِّرَّ ...
عَشَقْتُكَ فِيَّ يَزْدَادُ مَعَ الْأَيَّامِ
وَأَنَا لَا يَتِمَّلَانِي غَيْرَ الْمَظْلُومِينَ...

"الحلاج" من الأصوات الإبداعية الخلاقة التي مارست طقوس التحول في تراثنا الإبداعي كما جسدت إنسان — الداخل الساخر من القيم النهائية ومن القائلين بها والقيمين عليها أيضا والمتحرر من أسر العرف والتقاليد الجائرة ، وقد اكتفى الشاعر "محمد زيتلي" بذكر هذه الشخصية بجميع حملاتها التاريخية، حيث بقي منفصلا عنها، يعبر ويصف ويقرر، ولم يستطع تفجير طاقاتها التحولية الخلاقة، وهو ما أضفى طابع البساطة على المقطع الشعري ، بل وعلى القصيدة ككل .

تتضح أمام الباحث / القارئ تقريرية المقطع الشعري السابق وبساطته وهو يوازن ما جاء فيه بما قاله الشاعر أدونيس ، وهو يرثي "الحلاج" في واحدة من "أغاني مهيار الدمشقي"؛ وقد يبدو من غير المنطقي إقامة مثل هذه الموازنة بين تجربة مبتدئة في التعامل مع التراث، وأخرى ناضجة، ومكتملة في هذا الجانب تحديدا ، لكن الضد يعرف بضده دائما ، فلعل في هذه الخطأ الإجرائية ما يحدد طبيعة البدايات الجزائرية في توظيف الشخصيات التراثية ، التي لم تتعد حدود الاستدعاء ؛ حيث يقول أدونيس⁸⁷⁹ :

يَا كَوَكْبَا يَطْلَعُ مِنْ بَغْدَادِ
مُحَمَّلًا بِالشَّعْرِ وَالْمِيلَادِ
يَا رِيشَةَ مَسْمُومَةَ خَضْرَاءِ
لَمْ يَبْقَ لِلْآتِينَ مِنْ بَعِيدِ
مَعَ الصَّدَى وَالْمَوْتِ وَالْجَلِيدِ
فِي هَذِهِ الْأَرْضِ النُّشُورِيَّةِ—
لَمْ يَبْقَ إِلَّا أَنْتَ وَالْحُضُورِ
يَا لُغَةَ الرَّعْدِ الْجَلِيلِيَّةِ

879 - ينظر : أدونيس : الأعمال الشعرية الكاملة ، مج1، دار العودة ، بيروت ، ط5 ، 1988م ، ص ص 426-427 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

فِي هَذِهِ الْأَرْضِ الْقُشُورِيَّةِ
يَا شَاعِرَ الْأَسْرَارِ وَالْجُذُورِ .

من الواضح أنَّ الشاعر قد حوّل " الحلاج " إلى رمز للتجدد والانبعاث، تتجسد في شخصه معاناة الخلاص بالموت ،التي لخصها التركيب الانزياحي الضديّ " الريشة المسمومة الخضراء "؛ حيث يضعنا تأويل العبارة وجهها لوجه أمام التركيبة الجدلية (موت/ انبعاث) فالسم من أكثر الوسائل فتكا بالإنسان ومن أكثر القرائن دلالة على الموت المتعمد و الإبادة الفورية للكائن الحي وللحياة بوجه عام ؛ في حين ترتبط الخضرة بالنشاط والفاعلية وبديمومة الحياة وصيرورتها ، وفي هذه الضدية تكمن حقيقة الإنسان الأدونيسي الخلاق الذي يبعث الحياة من الموت ويعمل على تعميق فاعليتها وترسيخ أوصالها .

ولا بد أن نشير هنا إلى أن أدونيس لم يخرج عن القناعة الشعبية السائدة حول شخصية "الحلاج" فقد ثبت عند كثير من المسلمين المتفاوتين في الرتبة الصوفية ؛ أنه لا بد من التأزم من أجل الخلاص وإنّ لصلبه فداء وقداسة ، و صلب الحلاج لمواقفه وأقواله حول الوحدة التامة مع الذات الإلهية ؛ هو تماما كصلب المسيح (U) خلاصا للأمة وتطهيراً لها من إثم الخطيئة⁸⁸⁰ .

من الواضح أن كلا الشاعرين قد جسّد فكرة البطل المنتظر أو المخلص، الذي سيعيد للمقهورين بسمتهم، لكنه بالنسبة لـ "زيتلي" مغيب الملامح، حيث لم يستطع استثمار الطاقات الإيحائية للحلاج في دفع القصيدة وشحنها دلاليا ، في مقابل " أدونيس " الذي استفاد من الوهج التحويلي للبعث التموزي في تأكيد الطاقة الإبداعية الخلاقة لهذه الشخصية التراثية/الرمز ، التي جسدت الجذور الرائدة للحدث الشعري العربية.

وقد كانت لنا وقفة في موضع سابق من هذا البحث مع نموذج شعري من مرحلة العبور إلى بنية لغوية جديدة ، التي جسدها شعراء الثمانينيات ، للشاعر "عبد الله بوخالفة" استطاع فيه اقتطاع التوحد بشخصية أدبية جزائرية فاعلة ، استطاعت أن تشحن النص بفيض دلالي أخرجته عن حدود المتداول المألوف .

880 - ينظر : لويس ماتيسون : المنحى الشخصي لحياة الحلاج شهيد الصوفية في الإسلام عن، عبد الرحمن بدوي: شخصيات قلقة في الإسلام مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1946م ، ص 91 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

نعود في هذا المقام إلى شعر هذه المرحلة لتتعمق في طبيعة تعامل شعرائها مع الشخصيات التراثية؛ حيث تستوقفنا قصيدة "صفحة ضائعة من سفر أيوب" ⁸⁸¹ للشاعر الاخضر فلوس ، التي رفعها إلى شخص الشاعر "بدر شاكر السياب" ، والتي لم يتردد في تدعيمها بمقاطع من شعره مؤكدا للقارئ ولائه للتجربة الشعرية السيادية ، حيث يقول ⁸⁸² :

أيوب مُنطَرَحَ أَمَامَ الْبَابِ يَسْفَحُه الْحَيْنُ :
يا رَبِّ قَدْ ذَوَّتِ الشِّفَاهُ
الْبَابُ مَوْصُودٌ [كَذَا] يَجْرَحُهُ الْأَيْنُ
فَيَرِدُ آهَاتِي صَدَاهُ
"مُنطَرَحًا أَصِيحُ أَهْمَشَ الْحِجَارِ
أُرِيدُ أَنْ أُمُوتَ يَا إِلَهَ"
فَرَّتْ مِنَ الْعَيْنَيْنِ أَطْيَارُ الْهَوَى
وَتَلَفَعَتْ أَعْشَاشُهَا - الصَّمْتُ فِي اللَّيْلِ الْحَزِينِ
يا رَبِّ ضَعْ كَفَيْكَ بَيْنَ خُطَايَ وَالْدَرْبِ الْمُرُوعِ .. يَنْتَهُ
يَخْضُرُ كَالْعُشْبِ الْجَبِينِ
تُمْتَدُّ أَوْجَاعِي إِلَى ضَوْءِ النُّجُومِ .. فَتَنْطَفِي
"إِنِّي أُرِيدُ الْمَوْتَ" .. يَغْسِلُنِي السُّكُونُ
فَلَقَدْ تَعَبْتُ وَمَا أَتَتْ (أُمِّي) وَلَا هَمَسَتْ
(وَفَيْقَةً) فِي الظَّلَامِ لِتَحْمِلَ
الطَّيْرَ الْمَعْلَقَ بَيْنَ أَنْيَابِ الثَّوَانِي .. وَالشُّجُونِ
مَاذَا أُرِيدُ أَلَيْسَ فِي الصَّخْرَاءِ غَيْرَ صَدَى وَطِينِ .

يذكرنا هذا النص بنص شعري سابق ، عمد فيه الشاعر "يوسف وغليسي" إلى إضافة لافتة لم يكتبها "أحمد مطر" ؛ ذلك أن الشاعر "الاخضر فلوس" قد عمد أيضا ، ومن خلال هذا النص

881 - الاخضر فلوس : حقول البنفسج ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، وحدة الرغبة ، الجزائر ، 1990م ، ص ص 41 - 45 .

882 - المصدر نفسه ، ص ص 41 - 42 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

إلى إضافة صفحة ضاعت من قصيدة "سفر أيوب" ⁸⁸³ للشاعر "بدر شاكر السياب" ، التي كتبها خلال فترة استشفائه في لندن بين نهايات عام 1962 وبدايات عام 1963م، وقد تقنّع فيها بشخصية النبي "أيوب" (U)، الذي وجد فيها معادلا موضوعيا يعبر من خلاله عن تجربة مرضه الأخير.

وكأننا بالشاعرين يحاولان افتكاك انتمايهما إلى الشعر العربي، والبرهنة على عمق صلتها به ومواكبتها لمختلف تحولاته .

ومن الواضح أن ولاء الشاعر "الاحضر فلوس" للتجربة الشعرية السيابية سرعان ما تحول إلى قيد لم يستطع التملص منه أو تجاوزه؛ حيث بقي أسير رؤيا السياب الشعرية، التي أدخلته في عوالمها؛ حتى صار تابعا لها ، يتحدث بلسانها ويستعير شعرها، وبذلك غابت فاعلية حضوره أمامها .

وإذا ما تجاوزنا هذه المرحلة، فإننا نجد في شعر مرحلة "الاختلاف" - خلال العشريتين الأخيرتين - شيئا من خصوصية التعامل مع الشخصية التراثية؛ حيث نوع هؤلاء الشعراء في أساليب توظيفهم لها، بين اتخاذها رمزا يثري التجربة الشعرية بفيض من الدلالات التي تفتحها على تعددية القراءة ، أو اتخاذها قناعا تخفي من خلاله الذات الشاعرة ملامحها، لتعبر بلسانه عن مواقفها وآرائها اتجاه تحولات الواقع بجميع معطياتها السياسية، والثقافية، والاجتماعية، وغيرها. وفي هذا السياق نستحضر قصيدة "موال صحراوي" للشاعر "أحمد عبد الكريم" من ديوانه "معراج السنونو" ، التي جاء فيها قوله ⁸⁸⁴ :

يَاي .. يَاي
بَدَوِيًّا كَانَ الْقَلْبُ
وَكَانَتْ حَيَازِيَّة
مِشْكَاة الْعُمَرِ الْعَسَقِيَّ
وَقَدِيدِلِ الْآبَدِيَّة ..

⁸⁸³ - ينظر : بدر شاكر السياب : الديوان ، دار العودة ، بيروت ، لبنان 1971م ، ص ص 176 - 248 .

⁸⁸⁴ - أحمد عبد الكريم : معراج السنونو ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2002م ، ص 25 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

تشع من هذا المقطع الشعري دلالات الخصوصية والتميز ، النابعة من انتقاء الشاعر لرمز تراثي من عمق ثقافتنا الشعبية الجزائرية، وهي معلم تحول يحسب لهذه التجربة في نزوعها نحو المحلي الجزائري الخالص، حيث استند الشاعر إلى الذاكرة الشعبية الجزائرية في نسجه لهذا الموالم المقطع من أعماق الصحراء، وقد وفق في نقل الشخصية من دلالاتها التاريخية المعروفة للقارئ الجزائري إلى مستوى الرمز، إذ اتسعت دلالتها في النص لتشمل كل نساء الجزائر، كما استطاع تفجير لغته لتخرج بهذا الرمز عن مستوى التداول العادي ، ولعل هذا ما نلمسه من خلال تناسل الصور الشعرية الآتية في قوله ⁸⁸⁵ :

لِلْقَلْبِ طُقُوسُ

تَعْرِفُهَا حِيْزِيَّة

هَلْ ذِي امْرَأَةٍ

أَمْ فَرْسٌ ضَوْئِيَّة

حِيْرِيَّة

نَرْجَسِي الْأُوْلَى

سَأُسَمِّيْ غَيْبَتَهَا

وَشَمُّ الرُّوحِ الثَّكْلَى ..

أَجْرَاسُ الشَّاهِدَةِ

الْأَزْلِيَّة .

وقد ارتقت النماذج الشعرية الجزائرية، في هذه المرحلة تحديدا ، في خصوصية تعاملها مع الشخصيات التراثية ، وصولا إلى تجسيد قصيدة قناع جزائرية الروح والملامح ، ونمثل لها بتجربة الشاعر "يوسف وغيلسي" الشعرية في ديوانه الثاني " تغرية جعفر الطيار"، الذي أظهر فيه نفسا شعريا جديدا يختلف في أبعاده وفي جماليات تعامله مع التراث عن ذلك النفس الوجداني الغنائي الذي ظهر به في ديوانه الأول " أوجاع صفصافة في موسم الإعصار"، والذي لم يتعد في تعامله مع الشخصية التراثية فيه حدود ذكرها مفرغة من وهجها التحويلي الفاعل

885 - المصدر السابق ، ص 30 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزنائي المعاصر

فبقيت شاحبة مسحوبة الأثر، ومثل لذلك بما جاء في قصيدته "أنا وزليخة وموسم الهجرة إلى بسكرة"⁸⁸⁶ التي يقول فيها ⁸⁸⁷:

لَوْ كَانَ دَمٌ "الْحَلَّاحُ" مِدَادًا لِلشَّطْحَاتِ الصُّوفِيَّةِ
لَتَخَشَّرَ قَبْلَ بَدَايَةِ شَطْحَاتِي
وَلَوْ كَانَتْ دُمُوعُ أَبِي /يَعْقُوبُ/ مِدَادًا لِلْكَلِمَاتِ وَلِلْحَسَرَاتِ
لَا بَيَضَتْ عَيْنَاهُ وَنَفَدَ الدَّمْعُ ، وَمَا نَفَدَتْ كَلِمَاتِي !
وَأَنَا قَدَرِي بَيْنَ الْمَاءِ وَبَيْنَ الْحَمَاءِ
قَدَرِي مِنْ مَنَفَى الْجُبِّ وَغَدَرِ الْأَسْبَاطِ إِلَى سِجْنِ زُلَيْخَةَ
قَدَرِي سِرٌّ مَكْنُونٌ ..
لَا أَمُوتُ .. وَلَكِنِّي سَأُظِلُّ أَعَانِقَ طَيْفِ الْمُنُونِ .

هذا الشاعر المسكون بالشجن، وبالحنن، والذي اختبرته الحياة مند الولادة ، حاول أن يجسد ما يعتمل في دواخله من آلام فاستأنس بالاشتغال على الموروث التاريخي والديني، لكنه في توظيفه له بقي أسير الفكرة، فلم يستطع تحرير ذاته كي تعبر برؤيا هذه الشخصيات، حيث يلاحظ القارئ للمقطع الشعري السابق أن ثمة جدارا يحول دون توحده بها، رغم محاولته ذلك عن طريق فعل المطابقة والانسجام التامين مع شخص النبي يوسف (U) . وهنا نشير إلى أن هذه الجزئية قد تحولت إلى خاصية مميزة لكتابات الشعيرة المتعاقبة ، التي كرر فيها هذا التلازم بين الذاتي(يوسف/الشاعر) والتراثي الديني (يوسف/النبي)(U)، حيث وجد في معاناة "يوسف" النبي وآلامه ، بل وفي سيرته أيضا، معادلا موضوعيا لتجربته الإبداعية والحياتية على حد سواء .

يتأكد للباحث في شعر "وغليسي" عمق هذه الملاحظات، وهو يتابع تنوع حضور الشخصية التراثية في ديوانه الثاني، وتفاعله العميق معها ، الذي ارتقى به إلى مرتبة القناع الفني في صورته الجمالية الناضجة وفي دراميته التي تنازع الكثير النصوص الشعرية العربية المعاصرة على اعتلاء عرش الخصوصية، حيث امتزج فيه صوته بصوت الشخصية التراثية، في تلاحم ضمن تجربته تميزها. كما أظهر الشاعر قدرة على التنوع في أنماط القناع افتقدت إليها الكثير

886 - ينظر : يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في موسم الإعصار ، ص ص 93-97 .

887 - ينظر : المصدر نفسه ، ص ص 96-97 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

من المدونات الشعرية السابقة، حيث جمع بين الأقنعة المفردة البسيطة ، والأقنعة المركبة ، إضافة إلى الإلماعات⁸⁸⁸ التي أثرت نصوصه الشعرية بفيض من الدلالات المضاعفة .

نتعمق أكثر في دراسة هذه الأنماط بالوقوف عند قصيدتين تجلت فيهما خصوصية هذه التجربة؛ هما: قصيدة " تغريبة جعفر الطيار"⁸⁸⁹ ، وقصيدة " تحليلات بني سقط من الموت سهواً"⁸⁹⁰ .

اعتمد في القصيدة الأولى على قناع مفرد بسيط هو "جعفر الطيار"، وهو تركيب مزيج من الذات الشاعرة التي تعيش واقعا مأساويا حزينا هو نتاج الأزمة السياسية التي تحولت إلى فتنة قضت على معالم الحياة في وطنها، كما دفعتها للبحث عن وطن آخر بديل؛ وبين "جعفر بن أبي طالب" سفير الرسول (ص) إلى الحبشة، حين نزل الأمر بالهجرة ، وهو "ذو الجناحين" شهيد مؤتة«الذي أخذ اللواء يمينه فقطعت، فأخذه بشماله فقطعت، فاحتضنه بعضديه حتى قتل رضي الله عنه، وهو ابن ثلاث وثلاثين سنة ،فأنابه الله بذلك جناحين في الجنة يطير بهما حيث شاء»⁸⁹¹ .

لا تتأتى بساطة هذا القناع من سهولته ويسره، بل من انفراده و «خلوه من التركيب والتداخل مع رموز أخرى، إذ تقوم التجربة — من بدايتها إلى نهايتها — على شخصية واحدة فعليا، وقد تسهم شخصيات عدة في تجسيد التجربة وتحريك أحداثها، وتصاعدها، غير أن شخصية القناع تظل مفردة واضحة المعالم والقسمات، مما يحول دون أي التباس بينها وبين الشخصيات الأخرى فلا تتداخل تلك الشخصيات إلا مع صوت الشاعر وأناه ذلك التداخل القائم على الاندماج الذي هو شرط في "تقنية القناع"⁸⁹² .

⁸⁸⁸ - الإلماعة عبارة عن « إشارة عابرة في القصيدة إلى شخصية أو حادثة أو أسطورة أو عمل أدبي بهدف استدراج مشاركة القارئ واستدعائها باعتبارها تجربة تتكئ على المعرفة المشتركة بين الشاعر والمتلقي، ليست مشروع قناع بالضرورة أوليست قناع ناقصا ، وإنما هي تقنية تستهدف إغناء النص بشبكة من علاقات التناص ، ومنحه أبعادا تصبغ على الأنماط العليا والرموز والشخصيات التراثية التي تستدعيها الإلماعة ، دلالات جديدة تكتسبها من خلال تموضعها في النص الجديد الذي يجعلها في سرورة وصيرورة مستمرتين . » . للتوسع ينظر : خلدون الشمعة : تقنية القناع : دلالات الحضور والغياب ، مجلة فصول ، أفق الشعر ، مج16 ، ع1 ، صيف 1997م، ص ص 74- 75 .

⁸⁸⁹ - ينظر : يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ، ص ص 42- 57 .

⁸⁹⁰ - ينظر : المصدر نفسه ، ص ص 24- 41 .

⁸⁹¹ - ابن هشام : مختصر السيرة النبوية ، دار النهضة ، بيروت ، لبنان ، (دط) ، (دت) ، ص 216 .

⁸⁹² - محمد علي الكندي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي) ، ص 180 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التهجيرية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

عرض الشاعر في هذه الدراما الشعرية الموزعة على مشهدين تحليلات الأزمة السياسية التي عصفت بالجزائر في العشرية السوداء، والتي استطاع أن يتصور حلا لها برؤيا الشاعر الاستشرافية التي تتخطى الواقع دوما صوب المستقبل، حيث السلم والوئام الوطنيان، اللذان تجسدا بعد حلم الشاعر حقيقة نعم بتابعهما في جزائر الألفية الثالثة، وقد استثمر لذلك وقائع الهجرة التاريخية إلى الحبشة؛ حيث وظف شخصيات مساعدة على إعطاء هذا البعد التاريخي للقصيدة (النحاشي، الأساقفة، عمرو بن العاص، عبد الله بن ربيعة)، حيث يقول⁸⁹³ :

● النحاشي :

مَنْ أَنْتَ يَا هَذَا الْمُسْرَبَلُ بِالشُّكُوكِ ؟

● جعفر :

أَنَا "جَعْفَرُ الطَّيَّارِ"، جِئْتُ مَعَ

الرِّيحِ عَلَى جَنَاحِ الرُّعْبِ،

يَا مَلِكَ الْمُلُوكِ...

● النحاشي :

مِنْ أَيْنَ جِئْتَ؟ وَمَا تُرِيدُ ؟

● جعفر :

إِنِّي أَتَيْتُكَ مِنْ بِلَادِ النَّارِ..

مِنْ وَطَنِ الْحَدِيدِ

شِيعْتُ أَحْلَامِي وَأَحْبَابِي.. صَبَايِ ..

وَكُلُّ مَا مَلَكَ الْفُؤَادَ .. وَجِئْتُ كَالطَّيْرِ

الْمُهَاجِرِ أَبْتَغِي وَطَنًا جَدِيدًا !.

يتضح في هذا المقطع ما سبقت الإشارة إليه من جلب الماضي إلى الحاضر للتعبير به عن هموم العصر وأوجاعه، فالشاعر قد أخرج الشخصية التاريخية من محدودية دلالاتها المعلومة خارج النص ليمنحها ملامح معاصرة، مكنت الذات من البوح بمومها، النابعة من أوجاع المجتمع نتاج

893 - يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار، ص 42 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التمجيدية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

موجة العنف التي اجتاحت الجزائر ، والتي نرصد حضورها في المقطع الشعري من خلال الصفات التي التصقت بوطن الشاعر(النار/الحديد) في إحالة ضمنية إلى الفتنة الدموية التي طبعت مرحلة التسعينيات .

والملاحظ أن الشاعر كان حريصا في إخراجه للشخصية التراثية من حدودها التاريخية حيث لم يقتلها تماما من الماضي، بل أبقى هذا الوهج الذي يضمن خصوصية تقنعه بها ، ولعل هذا ما نلمسه في المقطع التالي ، حيث يستحضر شخصية "جعفر" بكل حمولتها التاريخية فيقول⁸⁹⁴ :

أَنَا " ذُو الْجَنَاح " ، كَمَا سَتَعَلَّمَ سَيِّدِي !
الَّيْلَ عَمَّرَ وَطَنِي ، ،
وَالْبَرْدَ لَفَّ جَوَانِحِي ، ،
وَأَنَا هُنَالِكَ فِي الضُّحَى
مُتَشَبِّثٌ بِالنُّورِ .. الشَّمْسُ الْمُصَادَرُ دِفْؤَهَا
بِالدِّفْءِ فِي وَطَنِي الْمُكْبَلِ بِالْجَلِيدِ
(الرُّومُ رُوم ..) وَالرِّفَاقَ تَشْتَتُوا ،
وَتَنْكَرُوا لِتَجَدُّدِ الْعَهْدِ السَّمَائِيِّ التَّلِيدِ ..

نستشف الدلالة التاريخية للقناع من خلال الصفة التي التصقت به ، "ذو الجناح" ، والتي تحيل مباشرة على شخص "جعفر بن أبي طالب" ، إضافة إلى التناص مع أبيات روت كتب السيرة النبوية أن هذا الأخير قد ردها عند استشهاد⁸⁹⁵ ، كما نلمس تميزا في الإحاطة بجميع الحثيات التاريخية المرتبطة بالشخصية القناع ، وذلك عبر استحضاره كل تفاصيل الهجرة إلى

894 - المصدر السابق ، ص ص 43 - 44 .

895 - جاء في مختصر السيرة النبوية أن جعفر بن أبي طالب قد أنشد عند استشهاده الآتية :

يا حبيذا الجنة وقترابها طيبة وبارد شراها =

= والروم روم قد دنا عذابها كافرة بعيدة أنسابها

ينظر : المرجع نفسه ، ص 216 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التمجيدية في الخطاب الشعري الجذائري المعاصر

الحبشة، وإدماجه الشخصيات الفاعلة في سيرورة أحداثها بما أعطى طاقة إيجابية زائدة للقناع حيث يقول الشاعر⁸⁹⁶ :

- فجأة يدخل (عمرو بن العاص) ومرافقه (عبد الله بن ربيعة) ، بعد إذن الملك :

● عمرو :

إنا أتينا في شأن الفتى جمعـــــــــــــــــ

ـــــــــــــــــ فر!!!

● النجاشي :

يا عمرو عد من حيث جئتَ

ولا تُمارِ

● عمرو :

عفوا أيا ملك البراري ..

أولا سيلا إلى التفاوض والحوار؟!

● النجاشي :

لا .. ثم لا ..

أبدا.. ولا.. هذا قراري

أنا سيد الأحباش

لا تلهب ذراري...

● عمرو :

هذي الهدايا من نصيبك سيدي..

خذها رجاء ثم نفذ لي اختياري ...

● النجاشي :

عد يا (ابن عاص) رافقتك سلامتي

أنا لا أساوم بالهدايا والجواري ..

896 - المصدر السابق ، ص 51 - 53 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

يا عمرو عُدْ

ودع الغلام إلى جوارِي .

- يعود عمرو بن العاص وصاحبه من حيث جاء

خائبين

لقد تعمّدنا ذكر المقطع كاملاً - على طوله - لنستخلص منه جملة من الملاحظات، التي تميز هذه التجربة، وتبرز علاقة الشخصيات الثانوية بالقناع المفرد في النص (جعفر) ، وقدرة الشاعر على استثمار كل أبعاد الحدث التاريخي من أجل تفجير البنية الفنية للقصيدة ، حيث يمكن تلخيصها في النقاط الآتية :

- بداية لا بد أن نسجل بداية استثمار الشاعر لخصائص المسرحية الشعرية من حيث المزج بين المقاطع النثرية التقريرية والمقاطع الشعرية، واستعمال أسلوب الحوار (الديالوج) ، وتقسيم القصيدة إلى مشاهد ، وهذا تجريب أضاف لتجربته شكلاً شعرياً جديداً ضمن له التميز في هذا المجال ، سنأتي على عميق الحديث حوله في المبحث اللاحق.

- أظهر المقطع السابق تركيز الشاعر على رسم تفاصيل الشخصيات الثانوية، محتفظاً بحمولتها التاريخية، حيث ركز على إظهار حكمة (النجاشي) وعدله ، وهو الذي أجمعت كتب السيرة على أنه «كان رجلاً راشداً ، نظيف العقل ، سن المعرفة لله سليم الاعتقاد في عيسى عبد الله ورسوله. وكانت مرونة فكره سر المعاملة الجميلة التي وفرها لأولئك اللاجئين إلى مملكته ، فارين بدينهم من الفتن »⁸⁹⁷ ، مقابل تملق "عمرو بن العاص" وإظهار خشيته للنجاشي، ذلك الذي نستشفه من تقطيعه لاسم "جعفر" بطريقة أظهرت تردده وخوفه من أن يرفض طلبه، هذا التقطيع - (جع - فر) - الذي يمكن إدراجه ضمن ما سماه " هنري ميشونيك" بالإيقاع المرئي (Le rythme visuel)⁸⁹⁸ الذي يشمل في دلالاته المتعددة تسلل البياض إلى السواد في النص الشعري⁸⁹⁹ .

897 - محمد الغزالي : فقه السيرة ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر ، 1987 م ، ص 114 .

898 - Henri Meschonnic : Critique de rythme, p : 321 .

899 - ينظر : محمد الخبو : مدخل إلى الشعر لحديث، أنشودة المطر لبدر شاكر السياب نموذجاً ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، ط 1 ، 1995 م ص 43 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التهجيرية في الخطاب الشعري الجرائري المعاصر

إضافة إلى لجوئه إلى التودد إليه بالهدايا وهذه حقيقة تاريخية⁹⁰⁰، حيث أجاد الشاعر في إظهار ميل "النجاشي" إلى "جعفر" وتعلقه به مقابل نفوره من "عمرو" من خلال الخروج باسمه عن صيغته الأولى المعرفة (العاص) التي توحى بصعوبته واستعصائه على غيره إلى صيغته النكرة (عاص) التي توحى باختلاف النجاشي عنه من جهة، وبمروقه وكفره من جهة ثانية .

— حافظ الشاعر على خصوصية قناعه وانفراده ، حيث بقي منفصلاً عن تلك الشخصيات، لا يأخذ منها إلا ما يعمق الجزء التاريخي فيه ، على اعتبار ما قلناه من أنه مزيج، وتركيب فاعل، يجمع بين واقعية الذات الشاعرة وذاتيتها، وبين تاريخية الشخصية التراثية "جعفر بن أبي طالب" عمّ النبي محمد (ﷺ) .

تتحلى خصوصية تعامل الشاعر "وغيثي" مع القناع في خروجه به إلى أنماط أخرى تختلف عن الوجه الانفرادي الذي ظهر به في قصيدته السابقة، فقد لجأ إلى توظيف "القناع المركب" في قصيدة "تجليات بني سقط من الموت سهواً"، وهو نمط من القناع يقوم على «تمازج عدد من الشخصيات والرموز، وتداخل أصواتها وتشابكها، بحيث التبس الأمر على المتلقي، فتجبر في تحديد الشخصية الناطقة بالنص، والناهضة بأعبائه، فإن القناع يكون متعددًا أو مضاعفًا، أو بمعنى أدق "مركبًا"، إذ يغلف المبدع قناعه بأغلفة إضافية ، بتسخير شخصيات أخرى ، يسند لها أدواراً محددة، وينسج عن طريقها حبكات فرعية ، تصب جميعها في العقدة الرئيسية للنص»⁹⁰¹؛ حيث تقدم هذه التقنية «تسلسلاً غلافياً مضاعفاً ، فلا يكتفي الشاعر بوجود صوته وصوت قناعه بل يتقنع بصوت آخر ، لا يشترط فيه مطابقة الشخصية المقصودة ليصل من خلاله إلى قناعه المقصود ، فيضفي عن طريق تغليف القناع ، مزيداً من التداخل والغموض على أجواء القصيدة وشخصياتها ، وهو ما يدل على نضج "تقنية القناع" وتطورها»⁹⁰² .

900 — ينظر: محمد الغزالي : فقه السيرة ، ص 114 .

901 — محمد علي الكندي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، ص 180 .

902 — المرجع السابق ، ص 202 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

يكشف نص القصيدة توالي سيل من الشخصيات الدينية والتاريخية ، تداخلت جميعا مع الذات الشاعرة، وأثمرت قناعا لا يمكن حصره في تسمية محددة، ولذلك نكتفي بالقول أنه "قناع مركب"، تبرز فيه الذات الشاعرة وتتوحد بشخصيات دينية وتاريخية وأسطورية تتداخل الذات الشاعرة في هذه القصيدة مع النبي (ρ)، ومع الحسين (رضي الله عنه) شهيد كربلاء، حيث يقول الشاعر في مقطعها الأول⁹⁰³ :

وَاقِفٌ ..أَسْتَعِيدُ بَقَايَا الْجُرَاحِ ...
فِي خَرِيفِ الْهَوَى ..عِنْدَ مُفْتَرَقِ الذِّكْرِيَّاتِ ..
كَصَفْصَافَةٍ صَعَرَتْ خَدَهَا لِلرِّيَّاحِ!
وَاقِفٌ ..أَتَحَسَسُ ذَاكِرَةَ الْيَأْسِ ظَمَأَى ..
يَزِيدُ اشْتِعَالَ الْمَدَى ،،
وَبَرَائِكُنْهُ مَا ارْتَوَتْ مِنْ يَنَابِيعِ دَمْعِي
وَمِنْ دَمِي الْمُسْتَبَاحِ !
وَاقِفٌ عِنْدَ سَفْحِ السِّنِينَ الْخَوَالِي وَحِيدَا ،،
تُبْعِثْرِنِي الرِّيحَ شَوْقًا إِلَى " السَّمَرَاتِ " الَّتِي
بَايَعْتَنِي شِتَاءً وَصَيْفًا
وَشَاخَتْ ..نَهَاوَتْ ..وَمَاتَتْ .
وَلَا شَاهِدٍ يَذْكُرُ الْمَرَّتَيْنِ ! .

في هذا المقطع إشارة إلى فجيرة مقتل الحسين ، التي تعيد إلى ذاكرة القارئ ما كتبه الشاعر عنها في قصيدة " العشق والموت في الزمن الحسيني " من ديوانه الأول، والتي جاء فيها قوله⁹⁰⁴ :

أُبْكِي عَلَى ذِكْرِ الْحُسَيْنِ تَذْمُرًا وَآكَرِبْلَاءَ!.. دُمُ الْحُسَيْنِ تَفْجَرًا
أُبْكِيكُمْ -آلَ الْحُسَيْنِ- تَشْكِيعًا وَتَفْجُعًا ..وَتَشَوْقًا ..وَتَذْكُرًا

وقوله أيضا⁹⁰⁵ :

903 - يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ، ص ص 25 - 26 .

904 - يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في موسم الإعصار ، ص 88 .

905 - المصدر السابق ، ص 88 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التمجيدية في الخطاب الشعري الجذائري المعاصر

نَقْلُ فُؤَادِكَ حَيْثُ شِئْتَ مِنَ الْهَوَى مَا الْحُبُّ إِلَّا لِلْحُسَيْنِ وَحِيدًا

من الواضح أن هذا التوظيف لم يتعد فيه الشاعر حدود استدعاء الشخصية التاريخية ، ولكنه استطاع تجاوز هذا المستوى السطحي في التعامل مع الشخصية التراثية ، إلى التوحد بها والتحدث على لسانها في المقطع قيد الدراسة .

والملاحظ أن الشاعر قد انتقل إلى التوحد بشخص النبي (ρ) دون أن يمهّد الأمر أمام القارئ؛ فامتزجت الشخصيات في ذهنه ، بحيث تغيب أمامه الحدود الفاصلة بينها، ومن القرائن الدالة على شخص الرسول (ρ) الإلماعة التي تحيل على واقعة البيعة الأولى ، والمتمثلة في ذكره اسم الشجرة التي تمت تحتها بيعته (ρ) ؛ وهي شجرة (السمرة) ، إضافة إلى ذلك ما جاء في نهاية المقطع الشعري ، حيث يقول⁹⁰⁶ :

أَنَا لَا أَذْكُرُ -الآن- إِلَّا الظَّلَالَ الَّتِي

بَارَكْتَ بِيَعَتِي ،،

وَالِدِمَاءِ الَّتِي أَشْعَلْتَ شَمْعَتَيْنِ !

مَنْ تُرَى يَشْهَدُ الْيَوْمَ أُنِي

أَنَا سَيِّدُ " الْبَيْعَتَيْنِ " .

في هذا المقطع إشارة إلى بيعتي "العقبة" التي بايع فيها الأنصار الرسول ρ على الإسلام وعلى نصرة نبي الله، ونصرة دينه، والعمل بتعاليمه والحرص على تبليغها .

والملاحظ أن الشاعر لا يتردد في مفاجأة القارئ بتمدد قناعه، وقابليته لاستيعاب المزيد من الشخصيات الدينية والتاريخية الفاعلة ، ولعل هذا نلمسه في هذه التركيبة التي جمعت شخص الرسول "محمد" (ρ) ، بالمسيح " عيسى بن مريم وبالنبي صالح (عليهما السلام) في قوله⁹⁰⁷ :

إِنِّي آخِرُ الْأَنْبِيَاءِ بِهَذِي الْبِلَادِ ،

وَلَكِنِّي أَوَّلُ الْمُرْسَلِينَ

تَخْطِفُنِي وَمُضَّةٌ مِنْ سَدِيمِ السَّمَوَاتِ

تَجْذِبُنِي نَحْوَهَا قَمَرًا يَتَدَلَّى عَلَى شَرْفَةِ الْكَوْنِ ..

906 - يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ، ص 26 .

907 - المصدر نفسه ، ص ص 26- 27 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التمجيدية في الخطاب الشعري الجزنائي المعاصر

يَنْفَطِرُ الْكَوْنُ .. يُعْلِنُ لِلأَرْضِ أَنِي (عَيْسَى
بن مَرْيَمَ) أَسْرِي بِي مِنْ "سَدُومَ" الْخَطَايَا
إِلَى سَدْرَةِ الصَّالِحِينَ .

وقد انتقل بعد هذا المقطع إلى إضافة شخص النبي يوسف (عليه السلام) إلى هذا المزيج
المتزايد حيث يستثمر توحده معه في الاسم من أجل تعميق الصلة بين (الذاتي) و(التاريخي/
الديني) في القصيدة ، حيث يقول ⁹⁰⁸ :

حُلْمِي الْأَزَلِي احْتِرَافَ النَّبُوَّةِ
مُذْ عَقَرُوا " نَاقَةَ اللَّهِ " ،، مُذْ شَرَدُوا "صَالِحًا"
أَشْهَرُوا فِي وُجُوهِ الْيَتَامَى سُبُوفَ الْبُطُولَةِ !
أَخْطَأْتَنِي النَّبُوَّةُ فِي الْبَدْءِ .. وَعَاوَدَنِي الْحُلْمُ ..
وَرَثَنِي وَالِدِي خَاتَمَ الْأَنْبِيَاءِ ،،
وَأَرْسَلَنِي كَالسَّرَابِ "إِلَى جِهَةِ الرِّيحِ"
أَحْمِلْ زَنْبَقَةً فِي يَدِي .. وَكِتَابِي الْمَقْدَسَ ؛
أَرْسُمُهُ فِي الدُّجَى ..
وَأَرْشِ الْبِقَاعَ بِعِطْرِ الطُّفُولَةِ ...
اسْتَبَاحُوا دَمِي فِي الشُّهُورِ الْحَرَامِ وَمَا خَجَلُوا ..
سَفَحُوهُ عَلَى قَارِعَاتِ الطَّرِيقِ ..
هَزَّؤُوا بِرؤَايَ وَمَا سَأَلُوا ..
وَرَمَوْني فِي الْجُبِّ وَارْتَحَلُوا!.

يتضح أمام القارئ أن الشاعر لا يقدم هذا السيل من الشخصيات التاريخية - التي توحدت
مع ذاته في رسم ملامح قناعه المركب - اعتباطا ، بل كان يسعى إلى تجسيد مأساوية واقعه
وكشف تناقضاته وصراعاته التي أفرزت مجازر دموية لم تستثن أحدا ، حيث يصل إلى الإقرار

908 - المصدر السابق ، ص ص 27 - 28 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التهجيرية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

بربريته ، وإلى إثراء نصه بسيل من الشخصيات الفاعلة في تاريخ الجزائر القديم (عقبة كسيلة الكاهنة) ، حيث يقول⁹⁰⁹ :

شَوْهُوا نَسِي ..
سَيَجُوا بِالْأَرَاخِيفِ ذَاكِرَتِي ..
أَعْدَمُوا شَجَرَةَ الْإِنْتِمَاءِ !..
عَقَرُوا خَيْلَ "عُقْبَةَ" وَالْفَاتِحِينَ ، ،
وَأَحْيُوا رَمِيمَ "كُسَيْلَةَ" وَ"الْكَاهِنَةَ" !..
حِينَ أَفْصَحْتُ عَنْ رَغْبَةٍ فِي الْبُكَاءِ ،
نَقَشُوا لـ "تَهْودَةَ" فِي الْبَالِ أَيْقُونَةَ ،
ثُمَّ خَرُّوا لَهَا سَاجِدِينَ ، وَنَامُوا عَلَى طَيْفِهَا ،
بَعْدَمَا نَاصَبُونِي الْعَدَاءَ .

لا يتردد الشاعر في عرض الفتنة التي أرادت تقسيم الجزائر بين البربر والعرب ، ولكنه أراد قول كلمة فاصلة فيها، فالجزائري بربري عربي الإسلام ، وهذا ما عبر عنه بقوله⁹¹⁰ :

بَرَبْرِي أَنَا ..
بَرَبْرِي ، وَلَكِنِّي كُنْتُ دَوْمًا أَحِنُ إِلَى زَمَنِ
الْفَتْحِ .. أَهْوَى صَهِيلَ الْخُيُولِ .. يُرَاوِدُنِي
طَيْفُ "عُقْبَةَ" ؛ كَانَ يُلُوحُ لِي بِالْمَزَامِيرِ

إلى أن يقول⁹¹¹ :

إِنِّي "الْعَرَبْرِي" الشَّهِيدَ الَّذِي لَمْ يُمْتَ
فِي رَبِيعِ الْعَضَبِ ، ، !..
أُنْكَرْتُ الْقَبِيلَةَ حِينَ تَلَوْتُ بِالْأَخْضَرِ ..
كَفَرْتُ بِلَوْنِ اللَّهَبِ !..

909 - المصدر السابق ، ص 30 .

910 - المصدر نفسه ، ص 32 .

911 - المصدر نفسه ، ص 33 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التهجيرية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

يحاول الشاعر إبراز قطيعته مع واقعه (السياسي، الاجتماعي)، وبأنه الصوت المختلف ، الذي نبد وطرده نتاج مواقفه التي تدعو إلى السلم وتمسك بالتغيير، في عصر لا يؤمن إلا بالقوة، ولا يحتكم إلا للعنف، وهي الدلالة التي نستشفها من التقابل الضدي بين اللونين (الأخضر) و(الأحمر) في المقطع السابق ، ولعل في اختلافه عن السائد وتمرده على قوانينه ما يبرر نزوعه المتكرر للتوحد مع سيل الشخصيات الفاعلة في تراثنا القديم ؛ حيث تعمل في كل مرة على مفاجأة القارئ بشخصية جديدة ، تعمق الفكرة التي ترسم مدار القصيدة وتحولاتها وتلخص واقع الصراع السياسي في الجزائر، فتحاول من خلالها تمرير مواقفها الرافضة لفساد السلطة في الوطن العربي بوجه عام، والجزائر منه تحديداً، عبر شخصيات تأخذ هذا البعد التمردى الفاعل في تراثنا العربي القديم ، ومنها مثلاً شخصية "غيلان بن مسلم الدمشقي" الذي ظل ينتقد فساد الخلفاء رغم قطع لسانه⁹¹².

ولا يتوقف مسعى الذات الشاعرة في النهل من الوهج التحولي في التراث عند هذا الحد، بل يتجاوزه إلى التوحد بشخصية "مالك بن دينار"⁹¹³، وشخصية "الحارث بن حلزة" وشخصية "خالد بن سنان"⁹¹⁴، لتعود في الأخير إلى حيث بدأت، فتمد الصلة من جديد مع شخص النبي محمد (ﷺ)، بقولها⁹¹⁵:

أَلْجَأَ الْآنَ وَحْدِي إِلَى " الْغَارِ " ..

لَا أَهْلَ .. لَا صَحْبَ .. إِلَّا الْحَمَامَةُ وَالْعَنْكَبُوتُ !

من الملاحظ أن الشاعر في تعامله مع هذه الشخصيات -جميعها- قد أبقى لنفسه على بعض الحدود الرفيعة التي تضمن له خصوصية انفصاله عنها، والتي تخرجه من إطار الماضي إلى الحاضر فهو إذ يتوحد مع معاناتها، ومع مواقفها التغيرية الفاعلة، التي وجد فيها معادلاً موضوعياً لتجربته، يحتفظ بواقعية هذه الأنا، التي تحاول أن تجد لمأساتها المعاصرة صورة في مآسي الماضي المتعددة الأوجه.

⁹¹² - ينظر : المصدر السابق ، ص 33 .

⁹¹³ - ينظر : المصدر نفسه ، ص 34 .

⁹¹⁴ - ينظر : المصدر نفسه ، ص 37 .

⁹¹⁵ - المصدر نفسه ، ص 38 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

يقف القارئ المتتبع لحلقات هذه السلسلة الموصولة مع التراث- والتي حاول الشاعر من خلالها تقديم قراءة لتناقضات واقعه وتجليات أزمته وأبعادها- على مرجعية تراثية عالية أظهرها الشاعر "يوسف وغليسي"، واستطاع توظيفها بطريقة تجاوزت عثرات تعامله مع التراث في ديوانه الأول ، حيث أظهر نضجا كبيرا في توظيف القناع بنوعيه "البسيط" و"المركب" ، الذي زاد من فاعليته تدعيمه له بجملة من الإلماعات- ومنها ذكره لـ "كثير عزة"⁹¹⁶ ، و"أراغون"⁹¹⁷ - التي شحنته بدلالات إضافية.

ولكن الباحث /القارئ سرعان ما يقف على حالة ارتداد فني ، أعادت الشاعر إلى مرحلة التعبير عن التراث واستدعاء مادته كما هي دون تغير أوتحوير فيها، وهذا في توقعة "حلول" التي يقول فيها⁹¹⁸ :

أنا أنتِ ...وأنتِ أنا!
أهواكِ لأني منك ،،
وأنتِ مني
روحكِ حلت في بدني ..
أنا " حلاج " الزمن
لكن ،،
ما في الجُبة
إلاكِ أيا وِطَني !..

نقف في هذه القصيدة على التوظيف المباشر للشخصية التراثية ، حيث عبر الشاعر عن الموروث وليس به ، وهي حالة ارتداد فني إلى الخلف ، خاصة إذا ما وازمها بالقصيدتين السابقتين من الديوان نفسه؛ حيث أعاد صياغة واحدة من شطحات الجلاج المشهورة " أنا من أهوى ومن أهوى أنا، نحن روحان حللنا بدنا ، فإذا أبصرته أبصرتني ، وإذا أبصرتني أبصرتنا "، ليؤكد بعدها أنه حلاج هذا الزمن، لكن المفارقة الفنية التي قد تخرج القصيدة من تقريريتها

⁹¹⁶ - المصدر السابق ، ص 36 .

⁹¹⁷ - المصدر نفسه ، ص 35 .

⁹¹⁸ - المصدر نفسه ، ص 67 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

ومباشرتها تكمن في فعل الحلول في حد ذاته ؛ حيث تحل الذات الشاعرة في الوطن وتتوحد به، مقابل حلول الشخصية التراثية في الذات الإلهية ، وفي كليهما جو من القداسة يضيف شيئا من الاختلاف على النص .

ولعل ما يمكن الركون إليه في الأخير هو الإقرار بأن هذا التفاوت في مستويات التعامل مع الشخصية التراثية في شعر "يوسف وغليسي"، بين بلوغها أحيانا درجة الجودة الفنية ونكوصها في أحيان أخرى إلى مرحلة البدايات، يؤكد أن التجربة لا تزال في طور التشكل، ولم تبلغ مرحلة النضج الفني المطلوب بعد، لكنه يؤكد أيضا أنها على الطريق الصحيح الذي سيثمر لا محالة تجارب فيها من العمق والفاعلية ما تتجاوز به الهنات التي أظهرتها محاولاتها السابقة، فقد استطاع الشاعر أن يجد إكسير الحياة الذي سيضمن لتجربته خصوصيتها وتميزها وسط سيل التجارب الشعرية العربية التي سبقته إلى تعميق أساليب التعامل مع التراث، والمتمثل في انكبابه على التراث المحلي الجزائري ، الذي وظف بعض جوانبه التاريخية في قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهواً " .

ولا بد وفي الختام أن نؤكد أهمية "قصيدة القناع" باعتبارها خطوة تجريبية خلاقة؛ ساهمت في إحداث التداخل الفاعل بين الأجناس الأدبية، وإغنائها بعضها من بعض، دون أن تخرج عن حدود التعبير الشعري وأساليه الخاصة، وقد أظهر البحث عن حضورها في الشعر الجزائري المعاصر جهودا إبداعية تسعى من أجل بلوغ الرؤيا الدرامية العميقة والمتكاملة؛ وقد لمسنا شيئا من ملامحها في تجربة الشاعر "يوسف وغليسي"، التي كشفت عن قدرته في التقاط بعض المتناقضات في موضوعه وإدراك أبعادها وصياغتها في بنية درامية زاوجت بين البناء المسرحي في قصيدة "تغرية جعفر الطيار" والبناء السرد القصصي في قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهواً" .

5-3- تنويعات على البنية الدرامية :

يأتي هذا البحث لتدعيم ما خلصنا إليه سابقا ، من خلال البحث في الأساليب المكملّة لاستعمال تقنية "القناع" في الشعر الجزائري المعاصر، والمساعدة لها على تعميق حدة درامية النصوص الشعرية ؛ ونقصد بها العناصر المستقاة من البنية المسرحية، التي ساهمت في إثراء تلك

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

النصوص الشعرية بإمكانات الفعل المسرحي، وتعميق التجربة الشعرية وإكسابها مساحة زمانية ومكانية ورؤيوية أبعد مما اكتسبته من خلال الطرح التقليدي.

تسحب هذه العناصر على الحوار بنوعيه - الداخلي (مونولوج) والخارجي (ديالوج) - إضافة إلى تعدد الأصوات، والاستعانة بالكورس أو الجوقة اليونانية، وفي هذا المقام لا بد أن نؤكد أن الشاعر إذ يلجأ إلى هذه العناصر في كتابة نصه الشعري فإنه لا يسعى إلى ابتكار مسرحية جديدة، لكنه يسعى إلى فتح بنية هذا النص الشعري على إمكانات من غير جنسه ستساهم دون شك في دفع التجربة الشعرية نحو مناطق إبداعية جديدة تضمن لها تجددًا واستمراريتها.

فالحوار الذي يعنينا - في هذه الدراسة - هو الحوار الدرامي الممتلئ بالحركة الصاعدة والهابطة بالتوتر والصراع، التي تمنحنا الإحساس بأننا نحيا معه في حيوية قلما نجدها في أي حوار عادي⁹¹⁹، وهو أيضا متنوع « بتنوع وضع الذات، وخطابها، وموقعها من المتكلم، فهو إما منها وإليها أمام نفسها وأمام الآخر المستمع، وإما منها إلى الآخر المشارك »⁹²⁰.

وفي هذا السياق نشير إلى أن "الحوار الدرامي" بنوعيه يعد ركيزة أساسية في تقنية القناع «إلى جانب الشخصية التي تؤدي الحوار إما منفردة أو بمصاحبة شخصيات أخرى، إذ تعتمد الشخصية حوارا داخليا "مونولوج" عندما تكون منفردة، لنقل المواقف وتحريك الأحداث خلال مشاهد ومقاطع متلاحقة تحدث فيها "الشخصية / القناع" عوضا عن الشاعر وينسرب نفس الشاعر وهمساته خلال صوته، مما يشي بوجوده خلال تلك الشخصية »⁹²¹، فحين يكون الحوار منفردا تطلقه الذات الشاعرة على لسانها، أو تمرره على لسان الشخصية القناع؛ يسمى حوارا داخليا، وقد عرفه "محمد علي الكندي" بقوله: «هو الحديث المنفرد الذي يقوم به شخص واحد، في وجود أو غياب مستمعين، فيكون لتلك الشخصية صوتان، أحدهما خارجي تتوجه به إلى الآخرين، والثاني صوتها الخاص، لا يسمعه - فيما يفترض - أحد سواها، ويرر هواجسها وخواطرها وأفكارها المقابلة لما يدور في الظاهر »⁹²²، حيث يظهر هذا النوع من الحوار شعور

919 - ينظر : علي قاسم الزبيدي : درامية النص الشعري الحديث ، 216 .

920 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسه .

921 - محمد علي الكندي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي) ، ص 258 .

922 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التهجيرية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

الذات بانعزالها عن الآخرين ، وبانفرادها أيضا ، وقد عمقت "كاميليا عبد الفتاح" هذا الطرح بقولها أن المونولوج «يعد خطوة تالية للديالوج وأنه خطوة فنية تكشف عن يأس الشاعر من هذا المجتمع ومن جدوى الحوار معه ومن ثم كان النفي إلى الداخل هو الطريق الوحيد لمواجهة هذا الاختلاف»⁹²³.

وفي المقابل قدم "علي قاسم الزبيدي" طرحا مختلفا ميّز فيه بين "المناجاة الفردية" و"المونولوج الداخلي"؛ بقوله: «الذات في هذا النوع من الحوار لا تنقطع علاقتها بالآخر "العالم" فهي تعي وتذكر أن خطابها وحوارها في إطار هذا "العالم"، وتحاول بهذا الحوار الذاتي أن تستغرق في معرفتها لذاتها، ليتم بناء على هذا التعريف إدراك محيطها لتقدم بعد ذلك رؤيتها ومنظورها الخاص الذي يأتي موافقا له أو منحرفا عنه»⁹²⁴ ، حيث اصطلح على المرحلة الأولى من تعرف الذات على ذاتها بالمناجاة الفردية، أما المرحلة التالية فهي "المونولوج الداخلي" ، وتتم حين تستبصر هذه الذات "العالم" بمنظورها ورؤيتها الخاصة وتقرن هذه الرؤية بواقعها⁹²⁵.

ساد المونولوج ، بنوعيه ، في شعر مرحلة الاختلاف - العشريتين الأخيرتين — من مسار تطور الشعر الجزائري، نتاج ما انعكس على هذه التجربة من الأزمة (السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وحتى الثقافية) التي شهدتها المرحلة، وقد كانت الذات الشاعرة الأكثر تأثرا بما آلت إليه الأوضاع في الجزائر، حيث وجد الكثير من الشعراء في التزوع إلى عوالم الذات يحدثون عنه ويحتمون بقلاعها الحصينة من وحشية الواقع ومأساويته، ويكتفون بهذه العوالم بعد يأسهم من إمكانية تغيير واقعهم .

تمثل في هذا السياق بتجربة الشاعر "فاتح علاق" في ديوانه "آيات من كتاب السهو"⁹²⁶ الذي جسد فيه مفهوما حدثيا للشعر تجلّى منذ البداية في عتباب الدخول إلى عوالمه، من خلال صيغة عنوانه ومقدمته النظرية أيضا!!، هذه الأخيرة التي أكد فيها أن الشعر «مفتاح للدخول إلى المتسع الفسيح واللاهائي وهو مفتاح سحري له مداخله الخاصة فينا وفي ما حولنا»⁹²⁷ ، ولأنه

923 - كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة ، ص 769 .

924 - علي قاسم الزبيدي : درامية النص الشعري الحديث ، ص 217 .

925 - المرجع نفسه، ص ص 216 - 217 .

926 - فاتح علاق : آيات من كتاب السهو ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، دار هومة، الجزائر ، 2001 م .

927 - المصدر نفسه ، ص 05 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجذائري المعاصر

كذلك فهو « رحلة على طريق الحق وكشف لآيات الله في النفس من خلال نوافذ يفتحها في أعماقنا وأعلام يرفعها على ماء عواطفنا »⁹²⁸ .

يتجسد هذا الطرح تباعا عبر قصائد الديوان ، التي نذكر منها ما جاء في قصيدة " في اتجاه الوطن "، حيث يقول الشاعر⁹²⁹ :

وَحْدِي عَلَى الدَّرَبِ يَلْتَهُمُ السَّيْرُ خَطْوِي
وَيَقْدِفُنِي فِي اتِسَاعِ الْعَرَاءِ
وَحْدِي أَحْمِلُ رِجْلِي وَأَعْدُو وَرَائِي
لَا الْأَرْضُ زَادِي
وَلَا الرُّوحُ مَائِي
يَرْحَلُ "كَانَ" وَيُعْرَبُ "آن"
وَالْغَيْبُ غَيْبٌ
أَوَّلُهُ مِثْلُ يَاءٍ .

هذه الظلال الصوفية التي تحتزل الوجود في ملكوت الروح، تجسد اغتراب الذات الشاعرة في أدغال هذا الملكوت، فحين أعلنت رحيلها عن واقعها وتملصها منه، اصطدمت باغتراب أكثر عمقا في مملكة الأعماق، أعاد إليها حالة الغياب الأولى، كما أصَّل فيها الشعور بالاقتلاع حتى من أناها، ومن خلال هذا المقطع يتأكد صدق ما ذهبت إليه بعض الدراسات النقدية في قولها بأن المونولوج بنية درامية تصوّر «الذات الشاعرة وتصدعها وصراعاتها الداخلية والخارجية هكذا يكون مرآة لهموم الشاعر ودالا على تعقد واقعه المحيط وعلى وعيه بهذا التعقّد»⁹³⁰ .

يتعمق حضور إنسان الداخل عبر قصائد الشاعر "فاتح علاق" التي نستحضر معها "أغاني مهيار الدمشقي"، وهو يجوب مملكة الأعماق بحثا عن سحر الرؤيا ، التي تضمن له إعادة تسمية العالم الأدونيسي تسمية جديدة مختلفة ، ولعل هذا ما يتضح جليا في قوله⁹³¹ :

928 - المصدر نفسه ، ص 07 .

929 - المصدر نفسه ، ص 19 .

930 - كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، ص 783 .

931 - فاتح علاق : آيات من كتاب السهو ، ص 50 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزنائي المعاصر

أَتَشَبَّتُ بِالْأَعْمَاقِ
لَكِنَّ الْأَرْضَ تَمُورُ
وَأُغْنِي لِلصَّخْرَاءِ
صَخْرَاءَ تُمَدِّدُ قَامَتَهَا فِي الْقَلْبِ
وَتُطَارِدُ أَحْلَامِي كَالظِّلِّ
إِنِّي أَتَدَخَّرُ مِنْ عَيْنِي
لِتُغَيِّبَنِي ذَرَاتُ الرَّمْلِ
إِنِّي أَتَنَفَّسُ مِنْ ظُفْرِي
هَذَا اللَّيْلِ
فَلَيَّاتِ السَّيْلِ
فَلَيَّاتِ السَّيْلِ.

هذا النص الذي اقتطع لغته من لغة النموذج الأدونيسي المحتذى في هذه التجربة ككل ، يجسد نزوع الذات الشاعرة للتملص من واقعه بحثا عن عالم بديل، لكن لم تستطع بلوغ التميز الذي يضمن لها انفصالها عن عوالم أدونيس الشعرية .

ومن بين النصوص التي يتجلى فيها نزوع الذات الشاعرة إلى الإصغاء إلى آلامها وهواجسها، والعودة إليها هربا من عنف الواقع ودمويته ، ما جاء في قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوا " ، حيث أطلق الشاعر عنان ذاته للتعري دواخلها وتكشف المستور فيها من هواجس تنبئ بعمق الفاجعة ، بقوله ⁹³² :

هَائِمٌ أَتَرَى حِينَا إِلَى خِيَمَةٍ
أُسْتَجِيرُ بِهَا مِنْ هَجِيرِ الْمَكَانِ
الرِّمَالِ ارْتَوَتْ مِنْ دُرَى مُقْلَتِي..
وَهَذَا النِّخِيلُ نَمَا فِي دَمِي،،
وَتَهَاوَى عَلَى رَاحَتِي ..

932 - يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار ، ص 39 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

هَائِم تَتَقَاذِفُنِي "جَبْهَتَان"!
لَسْتُ فِي "العِير" أَوْ "النْفِير" أَيَا سَادَتِي
فَلِمَ يُعْلِنَانِ اللَّهَبَ عَلَيَّ .

من الواضح أن المونولوج كان وسيلة الشاعر لتعرية الذات وكشف واقعها المتأزم سياسيا في الوقت نفسه، في إحالة مباشرة إلى طرفي النزاع ، اللذان كانا سببا في الفتنة الدموية التي عصفت بالجزائر خلال العشرية السوداء، فصوت الذات الشاعرة يعبر عن الأنا الجمعي الذي تضرر من تابعات هذا الصراع، ولهذا يمكننا القول أن شعراء التسعينيات قد وجدوا الإصغاء إلى الآهات المنبعثة من دواخلهم ما يمنحهم القدرة على كشف حقيقة الأزمة السياسية، وتحديد أبعادها والتعبير عن مواقفهم المباشرة منها .

أما الديالوج، فيتأتى عندما تنتقل الذات الشاعرة من سماع صوت ذاتها والرد عليه إلى الإصغاء إلى صوت الشخصيات الأخرى والتحاور معها، فهو في مفهومه البسيط «صوتان لشخصين مختلفين يشتركان معا في مشهد واحد، تبين من خلال حديثها أبعاد الموقف»⁹³³ وعليه فهو أسلوب أقرب إلى العمل المسرحي منه إلى الشعر الدرامي، ولذلك فإن «المبالغة في اعتماده من شأنها أن تخرج القصيدة عن حدود الفن الشعري، وتتحول -من ثم- إلى مسرحية شعرية، غير أنه عنصر فعال في إضفاء الموضوعية والدرامية على القصيدة الشعرية، إذا ما أحسن استخدامه»⁹³⁴ .

ولعل خير ما يمثل به لهذا النوع "تغريبة" الشاعر يوسف وغليسي، سابقة الذكر، حيث وظف فيها الحوار بين شخصيات مختلفة (جعفر ، النجاشي ، عمرو بن العاص)، كما وظف فيها أيضا ما يشبه الكورس أو الجوقة اليونانية، وهو واحد من أنماط البناء الفني التي استلهمها الشعراء العرب المعاصرون من "لوركا" و"إليوت" وغيرهما من الشعراء الغربيين الذين أفادوا من المسرح اليوناني واستثمروا إمكاناته⁹³⁵ ، وهذا ما يبدو جليا في قوله⁹³⁶ :

933 - عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 294 .

934 - محمد علي الكندي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، ص 259 .

935 - ينظر : كاميليا عبد الفتاح : الشعر العربي المعاصر ، ص 750 .

936 - يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ، ص ص 44 - 45 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

النجاشي وأساقفته (يهتفون):

أهلاً وسهلاً بالفتي العربي

مرحى عندنا

نُورَتْ مَمْلَكَةُ النَّجَاشِيِّ المُرْصَعِ

بالْعَدَالَةِ وَالسَّعَادَةِ وَالْهَنَاءِ ..

نُورَتْهَا .. نُورَتْهَا.

والجدير بالذكر في هذا المقام الإشارة إلى أن الشاعر قد وظف الكثير من تقنيات المسرحية الشعرية، فقد قسم النص إلى مشهدين، كما وظف الحوار، والجوقة، إضافة إلى الجمل الثرية التقريرية التي تحدد الإطار العام للقصيدة، من مثل قوله: جعفر (يهب من نومه مذعورا)⁹³⁷. وفي هذا السياق نشير أيضا إلى فاعلية الحوار في إضفاء الشاعرية على النص، خاصة إذا تجاوز الشاعر تاريخية الشخصيات المتحاورة ووضوحها إلى التركيز على الحالة أو الموقف الذي تعيشه فيفتح نصه على المتخيل الذي يشد المتلقي إلى عوالمه الحميمية، وهذا ما نعيشه مع حلم الشاعر "أحمد عبد الكريم" في قصيدته "العُمِيْضَةُ" التي يقول فيها⁹³⁸:

- حَبِيْبِي ..

إِذَا أَنْتَ أَغْمَضْتَ عَيْنِيْكَ

كَيْ لَا تَرَانِيْ

سَأُعْطِيْكَ أَجْمَلَ

مَا يَشْتَهِي عَاشِقَانِ

فَمَاذَا تَقُولُ!

- أَقُولُ ..

سَأُغْمِضُ عَيْنِيْ بَعْضَ الثَّوَانِي

لَعَلِّي أَصْحُو عَلَى زَبَقٍ فِي يَمِينِي ...

937 - المصدر نفسه ، ص 54 .

938 - أحمد عبد الكريم : معراج السنونو ، ص ص 31-32 .

الباب الثاني — الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

هذا النمط من الحوار دارج في شعرنا الجزائري المعاصر، خاصة عند شعراء الثمانينيات وشعراء التسعينيات، حيث حاولوا من خلاله تلوين عالمهم الشعري وكسر الرتابة التي قد تسكن حركية قصائدهم عند خضوعها لصوت واحد، فيأتي الحوار لدفعها وإعطائها سميّ التعدد والاختلاف.

وفي هذا السياق نشيد باستفادتهم الكبيرة من هذه التقنيات جميعا في إبداع نصوص شعرية تتطلع نحو الحداثة برؤية جزائرية، تقتطع شرعيتها، ومن ثمة تميزها وسط كم النصوص الشعرية الحداثيّة العربية المعاصرة أيضا، من خلال تمثلها الواعي لمختلف تحولات واقعها. ولعل ما يمكن الركون إليه في ختام هذا الفصل هو الإقرار بانفتاح الخطاب الشعري الجزائري على عديد الأشكال الشعرية التي عرفها الشعر الحداثي العربي المعاصر، ومن دون شك فإن هذه الصيرورة التوالدية الفاعلة قد واكبتها تغيرات مست لغة القصيدة الشعرية وإيقاعها وشكل كتابتها أيضا، الأمر الذي يلزمنا بتعميق البحث في جماليات تلك التغيرات ولعل هذا ما ستسعى فصول الباب الأخير من هذا البحث إلى بلوغه.

الباب الثالث

جماليات النص الشعري التجريبي الجزائري المعاصر

❖ الفصل الأول : التجريب في اللغة الشعرية

❖ الفصل الثاني : التجريب في الإيقاع

❖ الفصل الثالث : التجريب في مكانية النص

الفصل الأول

التجريب في اللغة الشعرية

1- لغة الحديث اليومي

2- الغموض:

1-2 - الانزياح

2-2 - التجريد:

2-2 - 1- تفجير اللغة .

2-2 - 2- التشفير اللغوي.

3- توظيف الكلمات الأجنبية

4 - تحولات المعجم الشعري

4-1- المعجم الواقعي

4-2- المعجم الوجداني

4-3- المعجم التأملي

5- الصورة الشعرية / الرمز

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التعبير في اللغة الشعرية

يسعى هذا الفصل إلى رصد مختلف تحولات اللغة الشعرية الجزائرية المعاصرة، التي واكبت مسار تطور هذا الشعر ، والتي نستطيع في ضوءها تعميق الكشف عن تجليات التعبير فيه وملامسة جمالياته أيضا .

وبداية لا بد أن نقر بأهمية دراسة اللغة الشعرية بالنسبة للباحث في الخصائص الجمالية للنص الشعري، على اعتبار أنها الشعر في حد ذاته ، فهي مادته، وأول ما يدرس فيه ، حتى إن هذا الباحث حين وصوله إلى التفاصيل الداخلية الدقيقة للنص، يكون مبللا برذاذ اللغة ومكسوبا بفضائها الغائم⁹³⁹، ولعل هذا ما ذهبت إليه الناقدة " يميني العيد " بقولها: «أرى أن الكلام عن الشعر هو في وجه هام من وجوهه كلام على اللغة. ولم يعد بإمكاننا اليوم أن نعالج المسألة الشعرية بمعزل عن المسألة اللغوية»⁹⁴⁰، لأن الشعر، هو « اللغة كما تبدى في أقصى طاقتها الدلالية والصوتية والإيقاعية، وفي رهاقها على غنى المعنى ، ورونق اللفظ ، التي تجعل من النص الشعري في شكله النهائي ، بناء رمزيا ، دلاليا ، مأهولا بالموضوعي ، ومطلبا بغشاء لفظي محايث للمعنى ، كما تعيد تسمية الأشياء ، وفق الاتساع والدينامية التي تتيحها الوظيفة العلامية للمفردة ، سواء بما تختزنه من طاقة التوصيل ، أو بقدرتها على الإيحاء »⁹⁴¹، هذا يعني أن اللغة هي جوهر الإبداع الشعري بكل مكوناته الإيحائية والرمزية والتصويرية والإيقاعية، أي إن اللغة جزء لا يتجزأ من التركيب والتشكيل والترميز والبناء والصورة والإيقاع، وهي أيضا تعبير عن حالة وموقف ورؤيا ، قد تتخطى الكتابة إلى هيئة بصرية يساهم تشكيلها البصري في تحميل النص الشعري دلالات جديدة .

ولعل في هذا ما يبرر اندفاع التنظيرات النقدية للحدثة الشعرية العربية المعاصرة إلى الاهتمام باللغة الشعرية والتركيز على إبراز أهميتها، لأنها الدرب الذي يوصل النص الشعري إلى الانفتاح على عوالم إبداعية غير مسبوقة، والذي يضمن للذات الشاعرة خصوصية تميزها في فعل الكتابة الشعرية أيضا، ولذلك قالت الحدثة بنذ اللغة المعيارية الواصفة، وتجاوز أطرها

939 - ينظر : كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، ص 272 .

940 - يميني العيد : في القول الشعري- الشعرية والمرجعية الحدثة والقناع ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2008م، ص 17. وينظر

أيضا: مشري بن خليفة : سلطة النص ، ص ص 42- 43 .

941 - محمد العباس : ضد الذاكرة - شعرية قصيدة النثر ، ص 111 .

التقليدية الثابتة إلى تأسيس لغة التساؤل والتغيير، التي تنقل الشاعر إلى حالة الصفاء الأولى ، حيث يعيد تشكيل العالم وتسمية أشياءه بمسميات أخرى مختلفة⁹⁴² ؛ ذلك أنها تسعى إلى اقتناص ما لا يمكن اقتناصه عادة أو ما لم تتعود هذه اللغة على اقتناصه⁹⁴³ .

في ضوء هذا الإطار النظري الذي يعتبر اللغة الشعرية جسد النص الشعري المعبر عن التجربة الفكرية والشعورية فيه، نلج عوالم المدونة التطبيقية لهذا البحث ، باحثين من خلالها عن ما لحق بلغتها من تطور وتغير واختلاف عن لغة الشعر العربي القديم ، ومدى إفادة لغة الشاعر الجزائري من التحولات التي شهدتها اللغة الشعرية العربية المعاصرة في انفتاحها الكبير على التجريب.

وقد كشفت القراءة المتأملّة في هذه اللغة عن العديد من الظواهر التي شكّلت معالم تحول بارزة على مسار تطورها ، سنحاول الوقوف عندها تباعاً عبر مباحث هذا الفصل .

1 - لغة الحديث اليومي :

يقف الباحث/ القارئ المتبع للمدونة الشعرية العربية المعاصرة على توظيف لغة الحديث اليومي بشكل لافت، خاصة في أشعار الرواد منهم، "يوسف الخال"، و"أنسي الحاج" و"صلاح عبد الصبور"، وحتى "أدونيس" رغم مواقفه المعادية - في مجملها - لاتخاذها نمطا وحيدا في الكتابة⁹⁴⁴ .

يذهب بعض الدارسين إلى القول بأن هذه الظاهرة متأصلة في موروثة الشعر العربي، حيث شاعت في العصر العباسي « على يد بعض الشعراء البارزين أمثال بشار بن برد، وأبي العتاهية الذي كان مغرماً بتضمين قصائده كلمات الباعة الجائلين، واعتبرت هذه الظاهرة آنئذ ظاهرة شعوية تقصد إلى هدم اللغة العربية والسخرية من رصانتها ووقارها، كما أنها لم

942 - أدونيس : زمن الشعر ، ص ص 16-17 .

943 - أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص 126 .

944 - ينظر: ص 115 من هذا البحث .

تأخذ الحيز الكافي من النقد والمؤاخذات، لأنها لم تشع الشيوع الذي يمثل الخطر على الشعر العربي وقتها واعتبرت مبادرات فردية غير ذات أثر»⁹⁴⁵.

لكن الأمر يختلف بالنسبة لشعرنا المعاصر، الذي عمد شعراؤه إلى التكثيف في استخدام العامية حتى أصبحت معلم تحول بارز، نقل متلقي هذا الشعر - منذ مطلع خمسينيات القرن الماضي - من مفردات المعجم الرومانسي إلى معجم آخر جديد يستقي مادته من لغة الحياة اليومية .

وقد اكتسب الشعراء المعاصرون جرأة الخوض في هذا التجريب اللغوي - بعيدا عن المقياس النوعي التقليدي الذي كان يقيس اللغة بفخامتها وجدتها - من تأثرهم المباشر بجسارة "اليوت"، الذي استقطب إلى مملكة الشعر كلمات من مثل: "علب الصفيح"، و"الغسيل المنشور"، و"الجوارب"،... وغيرها⁹⁴⁶.

ولعل في ما تقدم ما يحفزنا على البحث في تجليات هذا النوع من التجريب في المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة ، حيث يستوقفنا الخطاب الشعري السبعيني معلنا بروز هذه الظاهرة فيه بشكل لافت .

وقد سبقت الإشارة إلى طبيعة المرحلة التي فرضت على الشاعر التوحد بالواقع ، والتغني بتحوله صوب المشروع الاشتراكي ، وتسجيل هموم الطبقة الكادحة فيه ، والتحدث بلسانها عن آلامها وآمالها، وعن تفاصيل حياتها اليومية، هذا العامل إضافة إلى تأثير المركز المشرقي - خاصة تيار مجلة "شعر" ("أنسي الحاج" و"يوسف الخال" تحديدا) الذي يدعو صراحة إلى توظيف العامية في النصوص الشعرية - زيادة على كون بعض الشعراء الذين وظفوا العامية ومقاطع من الشعر الشعبي ، هم ، في الأصل ، من فحول "الشعر الملحون"؛ ومنهم خاصة الشاعرة "زينب الأعوج" والشاعر "أحمد حمدي"⁹⁴⁷.

945 - كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، ص 278 .

946 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 279 .

947 - ينظر : يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 64 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التمهيد في اللغة الشعرية

هذه العوامل مجتمعة كانت كافية لفتح قصائد السبعينيات على قاموس لغة الحياة اليومية حيث نسجل تسرب كلمات : الشيكات⁹⁴⁸ ، "الأسيد"⁹⁴⁹ ، "الويسكي"⁹⁵⁰ ، "الطومويل"⁹⁵¹... وغيرها إلى المتن الشعري الجزائري المعاصر.

هذا الحضور الطاعني للكلمات العامية عرف تراجعاً في شعر الثمانينيات، الذي عاد إلى تقمص مفردات المعجم الوجداني الرومانسي، كما سنين في سياق لاحق، ماعداً بعض التجارب الشعرية القليلة التي اشتغلت على توظيف الموروث الشعبي، الذي يستدعي في جانب من جوانبه اللغة الشعبية (العامية)⁹⁵².

ومع بداية التسعينيات عادت الظاهرة إلى التجلي في المنجزات النصية لشعراء المرحلة، من خلال توظيفهم لكلمات عامية مفردة، أو تراكيب مقتطعة من المواويل، أو الأمثال أو الحكايات الشعبية، التي تم توظيفها باعتبارها وسيلة تضيفي على النص بعداً واقعياً، يساهم في رسم ملامح "جزائريته"؛ حيث نلمس في هذه المنجزات وعياً بأبعاد فتح اللغة الشعرية على الواقع بمختلف تحولاته، ومعايشة تفاصيله وتجسيد تناقضاته، فأصبحت العامية وسيلة مساعدة على إثراء النص لا غاية في حد ذاتها.

ونمثل في هذا السياق بما ورد في ديوان "شجر الكلام" للشاعرة "ربيعة جلطي"، حيث وظفت كلمات عامية مفردة، نذكر منها كلمتي "الكابوس" (المسدس) و"خويا" (أخي) في قولها⁹⁵³: "كابوس خويا ريحة العرعار فيه".

948 - الكلمة مأخوذة من (Chèque)، وتعني صك، وقد وظفتها الشاعرة زينب الأعوج، ينظر: يا أنت من منا يكره الشمس

ص10، ص28.

949 - وأصلها (L'acide) أي "الحمض"، وقد وظفتها الشاعرة "ربيعة جلطي"، ينظر: تضاريس لوجه غير باريس، ص10، وص

93.

950 - مأخوذة من كلمة (Whisky) وهو نوع من المشروبات الكحولية المسكرة، وقد وظفها الشاعر "عبد العالي رزاق"، ينظر: أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أول ماي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر (د ط)، (د ت).

951 - وأصلها (Automobile)، أي سيارة، ينظر: حسن بوساحة: درب الوفاء، م وك، الجزائر، 1986م، ص70.

952 - ينظر: يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، ص ص63-64.

953 - ينظر: ربيعة جلطي: شجر الكلام، ص14.

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التبريد في اللغة الشعرية

ورد هذا الشاهد في قصيدة "سيد المقام"⁹⁵⁴ ، حيث يلاحظ القارئ لها أنه قد جاء مندجا في البناء العام للقصيدة، خادما لموضوعها، الذي يث في قضايا الواقع ومشكلاته وتناقضاته أيضا

مما أضفى على القصيدة جوا واقعا ، يظهر نضجا في توظيف هذا المستوى من التعامل مع اللغة خاصة إذا تمت موازنته بتجارب الشاعرة السابقة في هذا المجال ، حيث جاء ، في هذا النص تحديدا، استجابة لما تقتضيه التجربة، فكانت "العامية" مجرد وسيلة من جملة وسائل متعددة تساهم في تحديد مياه النص وإعطائها قوة دفع تفتحها على قابلية القراءة المتعددة.

والمسجل على هذه التجربة لجوءها إلى توظيف كلمات فيها شيء من الغرابة الناتجة عن اشتقاقات من غير المعهود توظيفها في النصوص الشعرية، ومن ذلك قولها في قصيدة "البديل"⁹⁵⁵:

أَيُّهَا "الْمُتَطَوِّر" أَمَامَ الْخَبَازِ/الْبَقَالِ
وَالْمُحَلَّقِ لِسَدِّ شَرْخٍ فِي سَقْفِ الْقَلْبِ
أَيُّهَا الْعَاشِقُ الْمُتِمِّمُ التَّائِهَ فِي الطَّرَقَاتِ الْمُعْبَرَةِ
لِلْأُغْنِيَةِ الرُّومَانِيَةِ طُعْمَ الْحَلْوَى.

تستوقفنا كلمة "الْمُتَطَوِّر" في هذا النص ، التي جسدت خروجها عن المتداول اللغوي، وقد استخدمتها الشاعرة للدلالة على شدة التصاق الفرد الجزائري البسيط بالطابور ، حتى أضحي صفة ملازمة له ، يأخذ اسمه منها ، وهي محاولة غاصت في تفاصيل الحياة اليومية لهذا الفرد المحروم، والمغيب تماما عن الاستفادة من خيرات وطنه ، التي تباع وتتهب في غفلة منه أوجهل والقانع بذلك في الآن ذاته.

كما نقف في "ملصقات" الشاعر "عز الدين ميهوبي" على توظيف مكثف للغة الحديث اليومي التي جاءت فيها الكلمات العامية في سياق تعرية الواقع الجزائري ، والسخرية من

954 - ينظر : المصدر السابق ، ص ص 05-17 .

955 - المصدر نفسه ، ص 63 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التهجيب في اللغة الشعرية

تناقضاته؛ فكانت عاملا مساعدا في إعطاء النصوص مصداقيتها الواقعية، حيث استعمل الكلمات الآتية: (حومة)⁹⁵⁶ (حيطيست)⁹⁵⁷ و(الميكرفون)⁹⁵⁸، والـ (دوفيز)⁹⁵⁹، و"التراباندو"⁹⁶⁰.

والملاحظ أن كثيرا من تلك الكلمات العامية فرنسي الأصل، لكنها اكتسبت عاميتها الجزائرية وشعبيتها من توظيفها المكثف في لغة الحديث اليومي من قبل شريحة عريضة من الشعب الجزائري، واعتبارنا إياها عامية لا أجنبية، إنما كان نتيجة لذلك الشيوع والتداول، والشعراء أنفسهم عندما وظفوها كانت في منظورهم ألفاظا عامية دارجة جزائرية، أما ما وظف باعتباره أجنبيا، فسنتقف عنده في مبحث لاحق من هذا الفصل.

والحقيقة نقول إن التوحد بالمعيشي واليومي لا يتعارض مع مقولات الحداثة، ذلك أن من أبرز وجوه شعرية الحداثة «التوحد بالاجتماعي في حركته اليومية العادية دون تكلف»⁹⁶¹، ولعل شعراء التسعينيات قد أدركوا جيدا أبعاد هذا الطرح، حيث عمدوا إلى شحن نصوصهم الشعرية بفيض من الدلالات المقتطعة من مرجعيات معرفية متعددة؛ من أبرزها الموروث الشعبي، الذي يستلزم توظيف لغة الحديث اليومي، حيث أدخلوا عليها مقاطع مأخوذة من مواويل غنائية شعبية أفاضت عليها من نكهتها الخاصة الشيء الكثير، ومن ذلك مثلا بنية "الاستهلال" أو التوطئة التي افتتح بها الشاعر "يوسف وغليسي" قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا"، والمقتطعة من نص أغنية شعبية عراقية، تقول⁹⁶²:

اللي مضيع ذهب يسوق الذهب يلقاه
واللي مضيع حبيب يمكن سنة ويلقاه

956 - كلمة تدل على الحارة الشعبية الضيقة، ينظر: عز الدين ميهوبي: المصقات، ص 35.

957 - نسبة عامية إلى الحائط، بصيغة فرنسية، تدل على فئة الشباب البطال الذي يمتحن يوميا إسناد ظهره للحائط، ينظر: المصدر نفسه، ص

66.

958 - المصدر نفسه، ص 102، و ص 113.

959 - المصدر السابق، ص 103.

960 - المصدر نفسه، ص 126.

961 - محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، ص 108.

962 - يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 24.

بَسْ المضِيعَ وَطَنَ وَيْنِ الوَطَنَ يَلْقَاهُ

تعد هذه العتبة النصية مفتاحا إضافيا يساعد القارئ على فتح مغاليق هذا النص، حيث توجهه صوب مأساة الجزائر/وطن الشاعر، خلال العشرية الدموية السوداء حيث ضاعت ملامحه في زحمة الصراع متعدد الأوجه، وقد استرسل الشاعر في عرض مظاهر ضياع هذا الوطن، والأسباب التي أدت إلى ذلك.

وفي السياق نفسه تستوقفنا بعض الأهازيج التي وظفتها الشاعرة "ربيعة جلطي"، والمرتبطة بعادات وتقاليد في منطقة الغرب الجزائري، مسقط رأس الشاعرة، حيث أوردتها لإضفاء طابع التنوع على مستويات لغة النص خدمة لموضوعه المقتطع من عمق المجتمع الجزائري؛ ومنها قولها⁹⁶³: "آه الزيتون عالي فلعریش نفيلا آه الله يهديك خليني نفوت أنا وخويا"، وأيضا في قولها⁹⁶⁴: "آآ الجدارمي الله يهديك خليني نفوت أنا وخويا"، إضافة إلى اعتمادها على المثل الشعبي أيضا في قولها⁹⁶⁵: "تحكم لالة ما كانش القاضي".

هذه التراكيب الضاجة بالحياة اليومية الجزائرية تجسد معلم تحول بارز على مسار تطور اللغة الشعرية الجزائرية المعاصرة، تدفعنا إلى الإقرار بأن اشتغال شعراء مرحلة التسعينيات على توظيف لغة الحديث اليومي فيه شيء من سمة الاختلاف عن المراحل الشعرية السابقة، التي زادت العامية من تقريرية لغتها ووضوحها، في حين ساهمت هذه اللغة ذاتها في فتح المتن الشعري التسعيني على الغموض الذي يستفز القارئ من أجل الغوص في أبعاد هذا التوظيف وجمالياته، وعلاقته بالموضوع المطروح فيه، والذي لم يخرج، في العموم، من بوتقة الأزمة السياسية التي عصفت بالحياة الجزائرية في تلك المرحلة تحديدا.

2 - الغموض :

963 - ربيعة جلطي : شجر الكلام ، ص 11 .

964 - المصدر نفسه ، ص 12 .

965 - المصدر نفسه ، ص 17 .

ارتبطت كلمة "الغموض" في عرف التنظيرات النقدية للحدثاثة الشعرية العربية المعاصرة بالتجديد في لغة الشعر، حيث أصبحت السمة الفنية الدالة على تميّز النصوص الشعرية واختلافها، ومنبع هذا التجديد هو تملص اللغة من المعاني الجاهزة واستسلامها المطلق لروح البحث والسؤال عن معاني جديدة لعالم شعري مختلف، يتحوّل الشعر بموجبه إلى تعبير عن حالة مسكونة بالأخيلة والصور والانفعالات وتداعياتها، تنطلق من مناخ انفعالي، يسمى تجربة أورؤيا⁹⁶⁶.

من الواضح أن هذه التجربة الرؤيوية التي تحاول الخروج باللغة من السطحي، والعادي إلى اعتناق المجهول في عوالم الإبداع الشعري، تعكس وعي الذات الشاعرة الحدثاثة بسحر الغموض الذي يضفي على الأشياء تجدها الدائم، لأن الأشياء إذا اتضحت ماتت - كما يقول أدونيس- تماما كالزهرة التي تبهج في تفتحها ونموها، فإذا أكملت ذلك ماتت وتوقف عبيرها وإغراؤها، ولذلك أكد مرارا أن الشعر لا يكون حيث الكمال والوضوح؛ بل «يكون حيث العالم في مثل حياء الحجر وصمته، جاهز، كل لحظة. لكي يغلق على نفسه أو يتغطى»⁹⁶⁷، وبهذا لا تمثل القصيدة الحدثاثة أمام القارئ كالرغيف أو كأس الماء أو كسطح معبد يمكن له أن يحيط به دفعة واحدة، بل هي عالم متموج، متداخل، كثيف بشفافية عميق بتلالؤ، تقوده في سديم من المشاعر والأحاسيس، سديم يستقل بنظامه الخاص، تغمره وحين يهيم أن يحتضنها تنفلت من بين ذراعيه كالموج⁹⁶⁸.

ولا يتأتى للممارسة الشعرية كل هذا السحر إلا إذا اغتسلت لغتها مما لحق بها من ترسبات التجارب السابقة، وتلونت بلغة الخو، التي ترفض الواقع فيما تتمثله وتعيد تشكيله وفق رؤيا لا تؤمن إلا بالإضافة والتجديد.

وهو ما يدفعنا إلى القول بأن الغموض هو هذا الاختلاف الذي يعتلي لغة القصيدة الحدثاثة، والذي يمنحها متعة الاكتفاء بذاتها، فلا تبوح، ولا تصرّح، بل تبقى صامته في

966 - أدونيس : زمن الشعر ، ص 278 .

967 - أدونيس : مقدمة للشعر العربي، ص 124 .

968 - أدونيس : زمن الشعر ، ص 159 .

ترفع، يخرق أفق انتظار القارئ ويستفزه، ويدفعه إلى مقاربتها والنفاذ إلى ما وراء حاجز الصمت.

ولعل الجدير بالتوضيح في هذا السياق أن ثمة فرقا بين (الوضوح) و(الغموض) و(الإبهام) فالوضوح يكون حيث التقريرية والوصف والالتصاق الآلي بالواقع ، وهذا مرفوض في شعر الحداثة على اعتبار أنه لا يصف ولا يقرر ، بل يكشف ويتجاوز ، أما الإبهام فيكون حيث العتمة والانغلاق التام ، وهو مرفوض أيضا لأنه لا يمتلك منافذ تمكن القارئ منولوج إلى أعماقه وملامسة وجهه والتفاعل معه، وهو لذلك لا يضيف شيئا للشعر وللقارئ على حد سواء ، في حين يكون الغموض حالة وسطية تحقق شعرية النص وخصوصيته أيضا ، حيث يترفع عن التقريرية والوضوح ، كما ينأى عن الوقوع في التعتيم والإبهام ، وذلك بترك بصيص ضوء خافت يهتدي به القارئ إلى فك مغاليقه، ومن ثمة إعادة كتابته من جديد.

وهنا تكمن شرعية الغموض بمعناه الشعري الخالص باعتباره أبرز محددات الشعرية الحداثيّة المعاصرة ، وقد أكد "جهاد فاضل" هذا الطرح في حديثه عن الغموض بقوله إن الغموض هو الذي يلون الشعر ويغنيه بالرؤى والأطياف، والشاعر الأصيل —برأيه— هو الذي يقيم بستان الشعر في مواجهة باستمرار. تمثل هذه الأسئلة : كم أهب وكم أمنع؟ كم أحجب وكم أبين؟ وكم أسكت وكم أتكلم⁹⁶⁹ .

ولهذا فالغموض وتجديد المعاني كانا على الدوام صفتين ملازمتين لعملية خلق الشعر، ذلك أن كل شاعر مبدع مسكون بما جس ابتكار لغة شعرية جديدة يتجاوز بها تجاربه الشعرية السابقة، كما تضيف إلى رصيده الإبداعي عوالم أخرى مختلفة .

وفي هذا السياق نشير إلى أن غموض الشعر العربي المعاصر قد تجلّى عبر جملة من الظواهر الفنية والأسلوبية التي ميزت شعر الرواد؛ وخاصة منها الانزياح ، والتجريد وتفجير الكلمة الشعرية، واعتماد الرمز والتشفير والكتابة بالحبر السري أو البياض والنبر

969 - ينظر : جهاد فاضل : الغموض في الشعر ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، ع7، كانون الثاني

(ديسمبر)، 1978 م ، ص 244 .

البصري ؛ حيث يستمد النص الشعري أبرز العلامات الدالة على حدثه من مجمل تلك الظواهر، التي تضيف عليه سمات الكتابة المغيرة للسائد والمتميزة عنه، ولعل هذا ما أكدته "يمنى العيد" بقولها إن التجربة الشعرية الحديثة تستند إلى «ضرورة قول المختلف وإلى خلق طوعية تعبيرية قادرة على قول هذا المختلف»⁹⁷⁰، ولنا في النصوص الشعرية التجريبية المعاصرة لـ"أدونيس"، و"محمد بنيس"، و"نزاز قباني" و"محمود درويش"، وغيرهم... ما يجسد جماليات هذا المختلف الشعري بامتياز .

لم يخرج الشعر الجزائري المعاصر، في مثله لظاهرة الغموض، عن تلك الأساليب، سالفه الذكر، حيث يقف الباحث/القارئ على نصوص شعرية جزائرية استطاعت تجسيد المختلف الإبداعي بتميز شعري كبير ، ولعل هذا ما تؤكدُه الظواهر الجمالية الآتية:

2-1- الانزياح :

يعد الانزياح من المفاهيم الأساسية لمقاربة الخطاب الشعري ، وقد تواضعت الدراسات النقدية على ربطه بفعل الخروج عن العرف اللغوي و «البعد عن مطابقة القول للموجودات»⁹⁷¹.

هذا البعد الذي يتم عبر أنماط أسلوبية خاصة به، تتحدد بطريقة غير مباشرة ، وتستعين بأدوات لغوية مختلفة، مثل : الاستعارة والتشبيه والإيحاء والتخييل .. إلخ، وغير ذلك مما يدخل في عالم المعاني والمجاز والبلاغة ، ومما له جذوره في تراثنا الأدبي والنقدي، ومما عبّر عنه بتوليد المعاني⁹⁷² وهو ليس مجرد تنويع على المعنى ، لأنه يشمل أيضا رؤية الشاعر المتعددة لعالمنا الواحد.

وحتى يستقيم معنى "الانزياح" بصورة أكثر وضوحا أكدت "يمنى العيد" أنه مفهوم يخص نظرية الشعر، ذلك أن الشعر استنادا إلى هذا المفهوم « لا يمكنه أن يكون التعبير الأمين (أو الصادق) لكون غير عادي، بل هو التعبير غير العادي لكون عادي . من هنا التأكيد على

970 - يمى العيد : في القول الشعري - الشعرية والمرجعية - الحدث والقناع ، ص 46 .

971 - المرجع السابق ، ص 35 .

972 - المرجع نفسه ، ص ص 35-36 .

الاختلاف، الذي هو اختلاف مرتبط بالنظر إلى العالم ، أو رؤية مَّا له، أي بوعي مَّا ينهض في هذا الفضاء اللغوي ، الذي هو فضاء العلامات»⁹⁷³ ، أو الكون المتراح .

وبناء عليه لم يعد الحكم على الشعر يأخذ بمعيار الصدق والكذب ولا بمعيار توليد المعاني ، بل بمدى قدرة هذا الشعر على قول رؤية جديدة مختلفة⁹⁷⁴ .

هذا يعني أن الشاعر حين يستطيع - باستعماله المختلف للغة - خلق شيء غير عادي ، أو غير مألوف ، لشيء هو عادي في واقعنا اللغوي يكون قد حقق انزياحا، وعليه فإن البحث في هذه الظاهرة يكون بحثا في هذا النص اللغوي الذي بمفارقة لواقع عالمه وبانزياحه عنه، أبدع شعريا قوله ، ونطقه الخاص، وخلق عالما متخيلا يتكلم العالم الواقعي ولكن بطريقة الخاصة.

تكشف القراءة المتبعة للمدونة الشعرية موضوع الدراسة عن تجلي احتكامها الواضح للانزياح، وخاصة منها شعر العشريتين الأخيرتين الذي تجاوز بساطة المتن الشعري السبعيني وقد تجلت انزياحاته عن العرف اللغوي المألوف في مظاهر متعددة ، تختلف باختلاف النصوص الشعرية وتنوعها ، ولعل أبرز تلك المظاهر وأكثرها انتشارا في شعر الاختلاف لجوء الشاعر إلى كسر القرائن المنطقية بين (المسند) و(المسند إليه) ، والابتعاد فنيا عن الأنماط اللغوية الجاهزة المألوفة، ويتأتى ذلك من خلال انتقاء كلمات بعينها ، ثم غسلها من دلالاتها السابقة وإلباسها دلالات جديدة تكتسبها من علاقتها بسلسلة الكلمات المترابطة معها على محور التوزيع (L'axe de distribution).

والأمثلة على ذلك كثيرة ، نذكر منها ما جاء في ديوان "قالت الوردة"⁹⁷⁵ للشاعر "عثمان لوصيف" ، حيث يقول⁹⁷⁶ :

مِنْ شِفَاهِي تُنْزَلُ الْكَلِمَاتُ
سَمَكًا أَخْضَرًا

973 - المرجع نفسه، ص 36.

974 - ينظر: المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

975 - ينظر: عثمان لوصيف : قالت الوردة ، مطبعة دار هومة ، الجزائر ، ط1 ، 2000 م .

976 - المصدر نفسه ، ص ص43- 44 .

ذَهَبِي الزَعَانِفَ وَالزَّغَبَاتِ
وَيَدَايَ لُغَاتِ
تَسْكُرُ الْأَرْضُ حِينَ أُغْنِي
وَتَرْقُصُ أَشْجَارُهَا الْعَاشِقَاتِ
الْفَرَاشَاتِ تَرْتَفُ فَوْقَ رُمُوشِي
وَتَسْتَيْقِظُ النِّجَمَاتِ .

نقف في هذا المقطع على تناسل سلسلة من الجمل الانزياحية بعضها من بعض ، راهن من خلالها الشاعر على خرق أفق انتظار القارئ ، حيث حوّل المقطع الشعري كله إلى بنية انزياحية كبرى ، تدرج تحتها سلسلة من التراكيب الانزياحية الصغرى ، أدخلت الكلمات في علاقات جديدة ، لا يمكن للقارئ أن يحتكم في تحليلها إلى العرف أو المنطق ، استطاع الشاعر بها خلق فجوة أو مسافة توتر عميقة في نصه .

لا يمكن للقارئ العادي أن يستوعب هذه المتتالية الانزياحية من التراكيب التي تشكل متن المقطع الشعري ، والتي تجسد "لاعقلانية اللغة الشعرية" ، العليا ، المصفاة بامتياز؛ حيث تستوقفنا دقة الشاعر في انتقاء كلمات بعينها عمقت خروج التركيب الشعري عن التداول اللغوي المألوف.

فالملاحظة الأولى التي نسجلها أن الشاعر قد انتقى الفعل (تزلق) بدلا من (تساقب) في حديثه عن الكلمات الشعرية المنبعثة من دواخله، وقد زاد من غرابة التركيب اقترانها بـ "السمك الأخضر ، الذهبي الزعانف والزغبات" ؛ وهو تركيب شعري يدخلنا في عوالم الخرافة الشعبية ، والأسطورة ، لأنها العوالم الوحيدة التي تستجيب لمثل هذا الجنوح الغارق في الخيال.

يكشف التعمق في قراءة المقطع عن توحيد الذات الشاعرة بقوة خلاقية خارقة تستمدّها من سريان الروح الأسطورية في دواخلها ، هذه الروح التي نلمس فيها شيئا من ملامح الإله الشاعر "أورفيوس" (Orpheus) الذي كان لأغانيه قوة السحر التي تبعث السرور في المخلوقات

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التهرب في اللغة الشعرية

جميعها (الحيوانات، الأشجار ، الجماد..) ، حيث ترقص الأشجار على وقع أنغامها العذبة وتنشي الطبيعة ككل تحت تأثيرها، كما تتبعه الحيوانات المتوحشة منها والأليفة خاضعة مستسلمة⁹⁷⁷ .

أما الملاحظة الثانية التي يمكن تسجيلها، فتكمن في سيطرة الجمل الفعلية على المقطع الشعري حيث تتوالى الأفعال المضارعة لتخلق صيرورة تحويلية مفتوحة زمنيا على الآتي، تتجلى تباعا عبر المسار التحويلي الآتي: (تترلق ، تسكر ، ترقص ، ترتف ، تستيقظ) ؛ حيث حاول الشاعر - عبر هذه البنية الحركية التي ترفض الثبات - تجسيد رسالته التغيرية باعتباره صاحب رسالة نبئية استشرافية ، خلاقة .

كما تبرز انزياحية المقطع السابق أيضا من خلال ظاهرة التقديم والتأخير التي منحته دلالات خاصة لها أثرها المتميز على المتلقي، في قوله " مِنْ شِفَاهِي تَنْزَلُ الْكَلِمَات " وقوله " والفَرَاشَات تَرْتَفُ فَوْقَ رُمُوشِي "، فتأخير الفعل في الجملتين قد خلق أثرا شعريا انزاح بهما عن الوقوع في شرك الكلام العادي الذي قد يحولهما إلى حكاية لا تستجيب إلا لرغبة النحاة .

وفي هذا السياق لا بد أن نشيد بتميز لغة "عثمان لوصيف" الشعرية وثراء تجربته، التي سنتقاطع مع جوانب منها في سياقات لاحقة من هذا البحث، حيث أنهما من التجارب الشعرية القليلة في شعرنا الجزائري ، التي عرفت مسارا شعريا طافحا بالاستعمال المتجدد للغة. وضمن العوالم الشعرية الساحرة ذاتها تستوقفنا قصيدة " افتنان "⁹⁷⁸ للشاعر "عبد الله العشي" التي يقول فيها⁹⁷⁹ :

حِينَ يُومِضُ فِي الرُّوحِ ذَلِكَ الْبَرِّيقِ
يَتَرَجَّلُ قَلْبِي عَنْ صَهْوَةِ الْعُمَرِ
كَيْ يَسْتَرِيحَ بِظِلِّكَ
مِنْ صَهْدِ السَّنَوَاتِ

⁹⁷⁷ - ينظر : أمين سلامة : معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية ، مؤسسة العربية للطباعة والنشر والإعلان ، القاهرة ، مصر ، ط2

1988 م ، ص ص 15 - 16 .

⁹⁷⁸ - ينظر :عبد الله العشي : مقام البوح ، ص ص 17 - 25 .

⁹⁷⁹ - المصدر نفسه ، ص 17 .

وَيَفْتَحُ باب العُروج إلى قُبّة...
في الفَضاء السَّحيق .

يلاحظ القارئ احتكام المقطع الشعري إلى الانزياح الذي يتجلى تباعاً من خلال هذا التشكيل اللغوي المجازي، والذي تجاوز به الشاعر المفهوم البلاغي القديم القائم على التشبيه والاستعارة والكناية إلى ما يسمى بـ "تراسل الحواس"، حيث تتداخل الدوال الحسية ومدلولاتها، وتتوب الصفات والموصوفات المرئية والمسموعة والملموسة بعضها عن بعض في ثنايا القصيدة لتخرجها إلى عوالم تشع شعرية وصفاء، تشد انتباه القارئ ليتأمل حال هذا القلب المتعب، الذي ترجل عن صهوة العمر كي ييوج بما في دواخله عله يستريح . ولعل ما يشد انتباه القارئ لهذا المقطع أيضاً اعتماد الشاعر فيه على الضدية والمفارقة التي تفتحه على المتحول الذي يخلق الحركة، وهذا ما نلمسه من خلال التركيب الانزياحي "يفتح باب العروج إلى قبة في الفضاء السحيق" ؛ لأن كلمة (الفضاء) توحى بالامتداد في العلو صوب آفاق لا محدودة، في حين توحى كلمة (السحيق) بالانحدار صوب أعماق الأرض، وبين الانحدار والعلو تكمن المفارقة التي اشتغل عليها الشاعر من أجل التعبير عن توحّد ذاته الشاعرة بعوالمها الداخلية، في محاولتها النفاذ إلى مملكة الأعماق، التي تتيح لها فعل البوح بمكنوناتها، وتفرغ حمولاتها الزائدة، فتولد القصيدة المثقلة بهذا الفيض من تجارب العمر وعبء السنين .

ولعل الجدير بالإشارة في هذا المقام هو التأكيد على شيوع هذه التزعة المجازية في شعرنا الجزائري المعاصر، حيث يرجع "يوسف وغليسي" الريادة فيها إلى الشاعر (مصطفى الغماري) الذي تميز بغزارتها في شعره⁹⁸⁰، وإذا أردنا أن نمثل على ذلك من شعره نذكر قوله⁹⁸¹:

ظِلَالٌ وَأَضْوَاءٌ وَعِطْرٌ مُنَمَّمٌ وَشَدْوٌ كَرِيمٌ مِنْ فَمٍ مُعْرَمٍ

980 - ينظر: يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص59 .

981 - ينظر : قصيدة "وجه الليل" من ديوانه "بوح في موسم الأسرار" ، مطبعة لافوميك ، الجزائر ، 1985م ، ص 13 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التبريد في اللغة الشعرية

تَنَسَّمْتُ أَضْوَاءَ الْحَيِّبِ وَطَالَمَا تَوَزَّعَ قَلْبِي عَالَمَ مُتَجَهِّمٍ
يَشُلُّ الْغِنَاءَ الْعَذْبَ بَيْنَ ظِلَالِهَا فُورِقَ مَهِيضَاتٍ وَعِطَّرَ مُهْشَمٍ

يقف القارئ لهذا المقطع على تداخل حاسي الشم والرؤية في عبارتي (عطر منمنم) و(عطر مهشم) ، وعلى تداخل غريب للدوال الحسية ومدلولاتها في قوله: "تنسمت أضواء الحبيب" وهذه التراكيب دارجة في شعره بشكل لافت.

وقد سار على هذا النهج في التشكيل المجازي العديد من شعراء العشرينيتين الأخيرتين ولعل من أبرزهم الشاعر "ناصر لوحيشي"، الذي يقول في قصيدته "شوق وهمسات" ⁹⁸²:

نَزَلْتُ نَسَائِمَ وَحْدَتِي فَتَوَسَّمَا فِي الْفَجْرِ - جَبْرِي - مُسْتَعِيدًا أَسْهُمَا
أَخْرَجْتُ كَفِّي كِدْتُ أَبْصِرُ شَهْقَتِي فَبِأَيِّ نُطْقٍ أَحْتَمِي؟ هَبْ لِي فَمَا؟
الصَّمْتُ أَسْرَجَ خَيْلَهُ رَأْدَ الضُّحَى وَالشَّوْقُ أَخْرَجَ مَوْجَهُ ، وَبِهِ احْتَمَى
أَوْكُلَمَا مَكَّنْتَنِي ، مَلَكْتَنِي زَبْدًا يُوزَّعُنِي فَيَعْصِرُنِي الظَّمَا

يشارك القارئ لهذا المقطع الشاعر معاناته في كتابة القصيدة، ذلك أنه قد صاغها بلغة انزياحية تشد الانتباه بتمردها على منطق الإسناد ، حيث خرجت التراكيب الشعرية بلغة النص صوب المختلف الإبداعي بامتياز، عبر المتتالية الانزياحية الآتية: (نزلت نسائم وحدتي أبصر شهقتي، الصمت أسرج خيله ، الشوق أجرح موجه..).

والملاحظ أن الشاعر قد اعتمد على الفعل — بزمنه الماضي والمضارع — لتجسيد حالة التوتر التي تسكن دواخله وهو يهْمُ بفعل الكتابة ، هذه الحالة التي تتردد بين ماضي الرغبة في الكتابة والبوح بوهج الشوق ، وبين استحالة الحاضر وصعوبة اللحظة التي تكتفي بالصمت وهي حركة لا تستكين ولا تهدأ ، فجرها تتابع الأفعال في المقطع الشعري .

982 - ناصر لوحيشي : فجر الندى ، ص 85 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التهجيب في اللغة الشعرية

ومن النصوص الشعرية التي أظهرت تميزا في الخروج باللغة عن المتداول والمألوف، من خلال انتقاءها الواعي للكلمة الشعرية، النابع من إيمانها العميق بسحرها، وقدرتها على التلون بمعاني يصعب على القارئ البسيط الإمام بجميع أبعادها، يستوقفنا نص "يا امرأة من ورق التوت" للشاعر "عبد الله حمادي"، الذي يقول فيه⁹⁸³ :

يَا امْرَأَةَ الْبَلُورِ
وَتُوتِ الْأَحْرَاشِ الْبَرِيَّةِ
دَعِينِي يَهْزُمُنِي اللَّيْلُ
وَتُرْهَقُنِي الطُّرُقَاتُ الْوَهْمِيَّةُ .
دَعِينِي يَا امْرَأَةَ
أَلْتَقِطُ يَأْقُوتِ الرَّحْمَةِ
مِنْ لُقْيَاكِ
وَأَحْتَرِفُ فِطْرَتِكَ الْأُنْثَى
مِنْ عَيْنَيْكِ
وَأُلَوِّدُ مِنْ أَبْخِرَةِ الْفِتْنَةِ
بِجَدَائِلِ تَدْفَعُنِي لِلْتِيهِ
عَلَى شَفَةِ
الْخَمْسِينَ .
تُعْزِي مَا أَبْقَاهُ الْبَرْقُ
بِالْعَرَقِ (...).

يكشف هذا النص عن قدرة غير عادية في النسج، تخرج اللغة من حضورها المألوف لتدخلها في عوالم سحرية أسطورية، تكسبها هالة نورانية، تنشط بها الكلمة على نفسها مرات عدة، لتعود فتتشكل من جديد في تراكيب تتمرد على منطق القراءات الجاهزة سلفا؛

983 - عبد الله حمادي : البرزخ والسكين ، ص ص 127 - 128 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التبريد في اللغة الشعرية

حيث تمثل أمامنا هذه المرأة البلورية، الطافحة بسحر الأنوثة والمسكونة بفتنة الخلق الأولى، والمترفعة عن الخطيئة والدنس، في امتداد دلالي يتمنع عن الانحصار والضبط ضمن أطر واضحة المعالم تجسده هذه اللغة الممعنة في المجازية حد الشذوذ، مما أضفى عليها هالة روحانية خاصة ضمنت للشاعر خصوصية حضوره الإبداعي، التي انسحبت على قصائد ديوان " البرزخ والسكين" جميعها، حيث أحدث بها قطيعة مع سلسلة تجاربه السابقة، كما أحدث منعرجا تحوليا عميقا في مسار تطور الشعر الجزائري المعاصر، على مستوى لغته وصوره الشعرية، وعلى مستوى الرؤيا الشعرية التي عانق بها الشاعر آفاقا طلائعية خلاقة.

كما يقف القارئ لـ "ملصقات" الشاعر " عز الدين ميهوي" على تشكيل انزياحي مختلف أضفى على نصوصه شعرية عالية، اعتمد فيه على "المصاحبات اللغوية غير العادية" التي تثير دهشة المتلقي حين يعيدها إلى ما تحيل عليه من مصاحبات عادية، فتجسد ما يعرف بخرق أفق الانتظار، ذلك أن «الطبيعة الجمالية للعمل الفني تقاس بمعيار دقيق، وهو انزياحه عن أفق انتظار القارئ، ذلك الانزياح الذي يمنح الأثر قوة تفاجئ المتلقي، فلا تلبث أن تعبر عن واقعها بواسطة الدهشة الجمالية وهو الحدث الذي يغيب حينما يكون المتلقي مستوعبا لمكونات العامل الفني، مدركا لخصائصه وآثاره، مما يرتد بالفعالية المنتظرة إلى أن تتدنى إلى درجة الصفر»⁹⁸⁴.

ونستشهد في هذا السياق بما جاء في ملصقة " تسمية "؛ حيث يقول الشاعر⁹⁸⁵:

رُزِقَ الوَضْعُ فَتَاةَ
اسْمُهَا الْأَصْلِي أَرْمَةٌ
بَعْدَ عَامٍ ..
ضَيَّعَ الشَّارِعَ اسْمَهُ.

984 - محمد إقبال عروي : مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج37،

ع3 يناير-مارس 2009م، ص 47.

985 - عز الدين ميهوي : الملصقات، ص 92.

يدخل هذا المقطع ضمن حيز التراكيب غير العادية ، حيث لم نتعود بعد على هذا النسق من التراكيب الشعرية في شعرنا الجزائري المعاصر، لكن إذا ما حاولنا ربطها بحقيقة الوضع الذي أفرزها فإن شعريتها تتفجر أمامنا معلنة تميز قائلها.

والأمثلة على ذلك كثيرة ، منها نذكر قوله أيضا في ملصقة " نعي " ⁹⁸⁶ :

أَوَّلُ الْأَحْزَابِ
جَمْعٌ مِنْ ذَوَاتِ
قَبْلَ أَنْ يُوَلَّدَ .. مَاتَ
وَجَدُوا حِزْبًا بِرَأْسَيْنِ ..
وَنَعْيًا بِالْوَفَاةِ
شَخَّصَ الشَّارِعَ أَسْبَابَ الْوَفَاةِ
سَكَنَةَ الْكُرْسِيِّ .. أَدَّتْ لِلْوَفَاةِ !.

العادة تقتضي أن يصحب الفعل (شَخَّصَ) الفاعل (الطبيب) ، كما تقتضي أن تكون أسباب الوفاة "سكنة القلب" ، لكن الشاعر كسر العادة ، وخرق أفق انتظار المتلقي بتراكيب انزياحية جسدت رؤيته لواقعه وتفاعله العميق معه ، بأسلوب يعتمد على التشفير والتلميح بديلا عن التقرير والتوضيح ، وهو ما ضمن للتجربة خصوصيتها الإبداعية واختلافها وسط السائد الشعري في جزائر العشرية السوداء .

استنادا إلى ما تقدم يمكننا القول إن هذه التجارب الشعرية جميعها قد أظهرت أنماطا بنيوية جديدة ، جسدت حداثة التشكيل اللغوي في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، وقد تأتي لها ذلك من خلال ترفعها على الأنماط اللغوية التي شاعت في المراحل الشعرية السابقة، وخاصة في شعر السبعينيات، وتأليفها لتشكيل لغوي مختلف يستمد جمالياته من أصالة التجربة الشعرية ووهجها الداخلي الخلاق.

ولعل ما يمكن الركون إليه في هذه المسألة تحديدا هو الإقرار بأن بعض شعراء العشريتين الأخيرتين - أو "مرحلة الاختلاف" كما اصطلاح البحث على تسميتها - قد أظهروا وعيا بأهمية اللغة الشعرية وفاعلية الجنوح بها نحو الغموض الذي يفتحها على المتحول باستمرار، فأثروا نصوصهم الشعرية بفيض من العرفانية الصوفية التي يلامس فيها القارئ سحر الكلمة الشعرية وقدرتها على الخلق والتجاوز.

لكن في المقابل فإن القارئ المتبع لشعر المرحلة ذاتها سيقف حتما عند تجارب شعرية جنحت صوب التعبير الشعري الموغل في الانغلاق والإبهام، هذا التعبير الذي خلق إشكالية تلقيه والإقبال عليه والتفاعل معه؛ وهي في الغالب تجارب أقرب إلى الهذيان المتلاحم وغير المتلاحم منها إلى الصناعة الفنية المحكمة البناء⁹⁸⁷، وقد زاد من حدة هذا الهذيان نزوع أصحابها نحو التعمق في تبني أسلوب التجريد في محاولتهم حرق المألوف في لغة الشعر الجزائري المعاصر، ولعل هذا ما سيعرف طريقه إلى التوضيح في المبحث اللاحق من هذا الفصل.

2-2- التجريد :

"في البدء كانت الكلمة"، عبارة قد نجد فيها ما يرر عناية مقولات الحداثة الشعرية وتنظيراتها بالكلمة ودورها الفاعل في العملية الإبداعية، حيث انصبت على القول بصفائها وسحرها وصيرورتها التجاوزية، التي تتيح للنص الشعري تجدد الدائم .

كما ترتبط هذه العبارة أيضا بوحدة من أبرز مقولات الحداثة، وهي مقولة "الخلق"، التي تعتبر وظيفة الشعر الحدائي الأساسية، إذ تكفل للشاعر رؤية العالم في صورته الأولى قبل وجود الأشياء، حيث يترأى له عاريا من كل التصورات السابقة، ليعيد هو عملية تشكيله من جديد وفقا تصوره الخاص، كما يعيد تسمية أشياء مسميات جديدة، تغتسل بها من كل حملتها الدلالية الماضية، فتنبعث جديدة مختلفة.

987 - ينظر : أحمد يوسف : يتم النص ، ص 190 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التبريد في اللغة الشعرية

في مرحلة اللقاء الأول مع العالم بأشياءه وإمكاناتها اللامحدودة يتجلى التجريد باعتباره «محاولة لرؤية ما لا يرى»⁹⁸⁸ ؛ وهو، بهذا، «تجاوز للطبيعة وأشكالها ، وخلق عالم من الأشكال المحضة، أوهو ردُّ الأشكال كلها إلى جوهرها»⁹⁸⁹ .

هذا يعني أن التجريد أسلوب يمنح اللغة القدرة على الحركة والتوالد ، إذ يكسبها خاصية التموج الذي لا يهدأ ، والذي يحيل النص الشعري الحداثي إلى بؤرة توتر تسعى إلى إدراك ما يتعذر على اللغة العادية إدراكه ، حيث تضع نفسها في مواجهة دائمة مع المتحول والمستحيل وغير المؤلف، ولعل هذا يعني أيضا أن التجريد ظاهرة موهلة في الانزياح ، أوهي انزياح مضاعف يعمق فعل خروج النص عن كل الأنماط المتداولة في الكتابة الشعرية .

يحللنا هذا الطرح على شعر الصوفية ، لأنهم « أبرز من مارس إعادة التشفير اللغوي في الشعر قديما ، عن طريق نزع الدلالات الأولى الحسية والدينيوية ككلمات تتصل بمجالات الجنس والخمر وحالات النفس لإدراجها في سياق رمزية جديدة مرتبطة بمواجهتهم وعالمهم لكن التجربة الكلية لواقعهم المعيش - كما يعرفه الناس - كانت تمثل خلفية ضابطة تتأسس عليها تلك الشفرة الثانية كمرجعية قارة للمرموز له»⁹⁹⁰ .

شكلت هذه النصوص الشعرية رافدا مهما بالنسبة لشعراء الحداثة العرب المعاصرين إضافة إلى الرافد الغربي الذي تأتي لهم من خلال انفتاحهم غير المسبوق على إبداعات شعراء الحداثة الغربيين ، التي توحدت بعوالم الماوراء واعتمدت على الحدس فخرجت عن حدود المتداول والمؤلف.

وقد ساهم التفاعل الواعي مع هذه الإبداعات جميعها في ظهور نمط مختلف من الكتابة الشعرية، تحولت به اللغة من الكلمة إلى الإشارة، التي تشمل الأشكال والأقواس والرموز الرياضية المجردة ، في محاولة تجريبية لتجاوز رتابة اللغة العادية ووضوحها.

988 - أدونيس : سياسة الشعر ، ص 82 .

989 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

990 - صلاح فضل : أساليب الشعرية العربية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، بنان ، ط 1 ، 1995م ، ص 192 .

وفي هذا السياق نشير إلى أن الكتابة بـ "البياض" أو "الحبر السري" ، و "النير البصري" تنويعات لغوية تدرج ضمن التجريد ؛ ولأنها ظواهر تشكيلية بصرية أيضا فسأتى على تفصيل دراستها في سياق لاحق من هذا البحث .

تكشف القراءة المتبعة للمدونة الشعرية موضوع الدراسة عن بروز التجريد فيها ، وقد تجلّى ذلك بصورة أكثر وضوحا من خلال تفجير الكلمة الشعرية وحضور الأبجدية كجسد في النص الشعري ، إضافة إلى استعمال بعض المصطلحات والرموز غير اللغوية ، وكذلك اللجوء إلى أسلوب التشفير اللغوي الذي يدخل النص في عوالم صوفية ضبابية يصعب على القارئ العادي السير في دروبها الوعرة.

2-2-1- تفجير اللغة :

يحلينا هذا المصطلح مباشرة على الطرح النقدي الأدونيسي الداعي إلى ضرورة ابتكار لغة جديدة من خلال تفجير اللغة السابقة والخروج بكلماتها الشعرية من ليلها العتيق عبر إضاءتها وتغيير علائقها والعلو بأبعادها.

وقد تأتى لأدونيس بلوغ ذلك من خلال الخطوات الإجرائية التي حددها في قوله: « أول ما أعمله أفرغ هذه اللغة من محتواها، وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرجها عن معناها الأصلي ثانيا: أبدل علاقاتها بجاراتها. ثالثا : أعير جذريا النسق الموضوعية فيه .. وبهذه الأفعال الثلاثة يَحْيَلُ إليّ أنه يمكن أن نبتكر لغة جديدة »⁹⁹¹ .

هذه الطريقة الأدونيسية التي تهدف إلى تحضير لغة منفصلة عن ماضيها الجماعي، أثرت أسلوبه التجريدي الخاص ، المتحرر من جملة الأنساق الأيديولوجية، سواء كانت تاريخية أو معاصرة هذه الأنساق التي تميز الشعراء التعبيريين عن الشعراء التجريديين، ولعل هذا ما أوضحه "صلاح فضل" بقوله: «إن الفارق الأساسي بين التعبيريين والتجريديين يكمن في

991 - أدونيس : افتتاحية مواقف ، مجلة مواقف ، بيروت ، لبنان ، ع13-14، 1971م ، ص 04 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التجريب في اللغة الشعرية

طبيعة الشفرة الثانية ، فهي ملائمة للأعراف الشعرية والتجارب الحوية عند التعبيرين ، بينما نجدها خارقة لهذه الأعراف وملغية للواقع النفسي والاجتماعي المعبر عنه عند التجريديين»⁹⁹² .
ولعل الجدير بالطرح في هذا السياق هو التأكيد على أن توازن الشعر يعتمد على وجه التحديد على عدم تغييب الجانب الحسي عند تكوين الجانب المفهومي، وبالتالي فإن الإغراق في التجريد العقلي قد يؤدي إلى تبديد معطيات الحواس المتآزرة في تكوين صورة العالم، وهذا ما نلمسه في كثير من نصوص أدونيس الشعرية ، وفي بعض نصوص المدونة الشعرية موضوع الدراسة .

تستوقفنا في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر بعض النصوص الشعرية التي تستجيب إلى هذا الطرح الحداثي الأدونيسي ، الذي ينجح باللغة صوب الأقصي، ومن ذلك مثلاً ما جاء في قصيدة " جنازات الخروج " ⁹⁹³ من ديوان "سين" للشاعر " مشري بن خليفة "، التي وظف فيها جملة من التقنيات المنقولة عن تلك العوالم الأدونيسية الغارقة في التجريد ، حيث يقول ⁹⁹⁴ :

مِنْ ثَلَجِ الدَّمِ الْقَادِمِ بِلَا حُدُودٍ ؛ يَنْهَضُ الصُّرَاخُ
الْأُخْرَسُ

فِي جَسَدِي .
مِنْ عَتَبَاتِ الْحُزْنِ الْمُنْبَعِثِ ، يَجِيءُ الطِّفْلُ
الْمُسْكُونُ بِالْعَدِّ .

أُسْكُنِ الْآنَ بَيْنَ لِحْطَتَيْنِ : دَمِي وَغَدِي
أُلْمِمِ شَتَاتِ الْمَوْتِ ؛ أَسْجِلْ فِي مُذَكِّرَتِي :
أَنِّي مُهَدِّدٌ بِالْفَرَحِ الَّذِي لَا يَنْتَهِي ...

992 - صلاح فضل : أساليب الشعرية العربية المعاصرة ، ص 187 .

993 - مشري بن خليفة : سين ، إتحاد الكتاب الجزائريين ، دار هومة ، الجزائر ، ط 1 ، 2002 م ، ص ص 34-38 .

994 - المصدر نفسه ، ص 34 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التجريب في اللغة الشعرية

يجسد هذا المقطع أسلوباً مغايراً في الكتابة الشعرية يحتكم إلى الضدّية النابعة من شبكة العلاقات غير المألوفة التي أقامتها الكلمات فيما بينها، حيث اجتمع (الدم والثلج ، الخرس والصراخ الشتات والموت، التهديد والفرح) ، في متتالية لغوية وحدث مكونات لا يمكن لها أن توحد أو تلتقي في لغة العرف من مثل (ثلج الدم ، الصراخ الأخرس، السكن بين لحظتين "الدم" و"الغد" ، شتات الموت ، مهدد بالفرح) .

وهذا الجمع بين المتناقضات يأتي ليمثل خطوة تجريبية أكثر عمقا في الانتقال بالتفكير الشعري الجزائري من الإدراك الحسي العام للعالم إلى الإدراك المفهومي .
والملاحظ أن الشاعر قد تدرج في هذا التجريب ، حتى بلغ الأمر أقصى مداه عند لجوئه إلى تفجير الكلمة الشعرية في حد ذاتها، وهي الكلمة الدالة على اسمه، في قوله ⁹⁹⁵ :

هَذَا، أَنَا، أَصِلُ الْبِلَادَ بِالْمَطَرِ .

وَهَذَا اسْمِي : مِيم

شين

راء،

ياء .

تَقْمَصُ الطِّفْلَ الَّذِي عَبَّرَ .

لا يتردد القارئ لهذا المقطع في الإقرار بتجلي الأثر الأدونيسي فيه ، لأن هذا الأسلوب في تفجير اسم الشاعر إلى الحروف المشكلة له عبر المقطع الشعري يكاد يكون علامة مميزة للنص الأدونيسي المفتوح، ينفرد بها دون غيره من شعراء الحداثة ⁹⁹⁶ ، وقد نوع الشاعر "مشري بن خليفة" في استخدام هذه التقنية في القصيدة الواحدة ، حيث يقول أيضا ⁹⁹⁷ :

وَطَنِي يَأْتِي مِنْ غُرُوبِهِ وَحِيدًا

995 - المصدر نفسه ، ص 35 .

996 - للتوسع ينظر : أدونيس : الأعمال الشعرية الكاملة، مج2 ، ص 511 .

997 - مشري بن خليفة : سين ، ص 36 .

يَرْتَدِّي أَجْرَاسَ الْبَحْرِ الْمُشْتَعِلِ بِدِمَاءٍ : ال

ش

هـ

د

ا

ء .

لا نلمس في هذا التوظيف أصالة الطرح ، وعمق الرؤيا ، على الرغم من تفرُّد الديوان باللجوء إلى هذه التقنية ، حيث لا يتردد القارئ لهذه القصيدة في التساؤل عن الإضافة التي قد حققها هذا النوع من التجريب للغة النص؟! ، فلن نحمل النص ما لا يحتمل ونقول إن الحروف المشكلة لكلمة "الشهداء" تحولت إلى مصدر إشعاع هذا البحر، تتدرج راسمة تموجات اللون الأحمر النابع من دماء أولئك الشهداء؛ فهو- في الحقيقة - لم يزد عن كونه تنوعا في شكل الكتابة يمارس به الشاعر فعل الإغراء على المتلقي، ليشدَّ انتباهه حتى يقبل على النص ويتأمل أبعاد هذا التشكيل اللغوي المختلف.

في المقابل نلمس خصوصية هذا التروع التجريبي عند الشاعر في القصيدة التي يحمل الدايون اسمها "سين"⁹⁹⁸ ؛ حيث تنقسم إلى خمسة (5) مقاطع ، كل مقطع معنون بحرف مستقل كالآتي (س ، ا ، م ، ي ، ة) ، تساهم مجتمعة في تشكيل كلمة (سامية) ، وهي اسم امرأة تحتل مكانة خاصة لدى الشاعر ، لونت بحضورها المميز عتبة العنوان ، وعتبة الإهداء أيضا، كما اتسعت في دلالتها لتشمل وطن الشاعر ومملكة بوحه الشعري الجميل أيضا، حيث يقول⁹⁹⁹ :

سِرُّ الْأَسْرَارِ هِيَ
وَفِي عَيْنِهَا أَوْلَدَ مَرَّتَيْنِ
أَفْتَحَ نَوَافِدَ الْوَجَعِ

998 - المصدر السابق ، ص ص 49 - 51 .

999 - المصدر نفسه ، ص 49 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التبريد في اللغة الشعرية

على أغاريد الطفولة ،
فتجىء صفصافة مُعَبَّقة بالحنين
أفرش القلب على راحتي
وأشرع أبواب الشرايين
أفلا تدخلين ؟.

إلى أن يقول ¹⁰⁰⁰ :

أَعْتَرِفُ الْآنَ
أَنْكَ انْتِمَائِي .

وبين البوح والاعتراف تتلون هذه "السين" بألوان عدة ، تأخذ من المرأة الحبيبة ، ومن الذات الشاعرة ، ومن القصيدة ، ومن حلم الوطن المفجوع، لترسم ملامح هذا السر المفتوح على المجهول، والمقترن دوما بالسؤال (س) .
ولعل في هذا ما يدفعنا إلى القول إن الشاعر إذا نبع في تجريه من ذاته، ومن عوالمه الخاصة فسوف يصل إلى تحقيق التميز الذي يمنح لتجربته أصالة الانتماء إلى عالم الشعر .
أما إذا انطلق من عوالم غيره فلن يكون أكثر من صورة منقولة، أو نسخة مشوهة عن الأصل والملاحظ في هذا السياق أن الشاعر لم يكتف - في استلهام أسلوب التجريد الأدونيسي - بتفجير اسمه عبر المقطع الشعري فحسب، بل لجأ أيضا إلى استعمال العلامات غير اللغوية أو الإشارات، وتحديد الأسماء (←) في قوله ¹⁰⁰¹ :

يمشي خلف الجنازات حافي القدمين، وعلى وجهه فجر
يصنع نبض الخروج ←
هكذا يفتح باب في العتمة
أخرج ،

¹⁰⁰⁰ - المصدر نفسه ، ص 52 .

¹⁰⁰¹ - المصدر السابق ، ص ص 36-37 .

نخرج ..

فهذا التروع التجريبي المنقول عن عوالم بعيدة عن دواخل الشاعر وإمكاناته الذاتية لم يضيف إلى تجربة الشاعر أي جمالية تذكر؛ حيث بقي مجرد تحريب شكلي غير موفق لجأ إليه في محاولته اللحاق بركب الحداثة الأدونيسية.

وهذا ما نجده أيضا في "غوارب أبي بكر زمال"، التي تستعير هذا النوع من التحريب الغارق في التجريد حد التعتيم ، من ذلك ما جاء في نص "المهجور"، حيث يقول¹⁰⁰² :

من نبع إلى ← نبع أرمق نصا يتحسس بريتي ويتضور
عطشا لا حد له ولأيامه، لهفي عليه ، فيما يسير بقدم وساق نحو
حتفه، فيما سيدة توشوش :أحبه ، فيما – الهاء – تندس في ثيابه
وتنهض كالبراعم هي نفسها جيوش المحبين

حيث نلاحظ هذه اللغة التي زاوجت بين توظيف العلامة غير اللغوية، التي تحدد مسار الاتجاه وبين انزياح التعبير اللغوي ، في قوله مثلا : " يتضور عطشا " لأن الفعل(يتضور) مرتبط في تداولنا العادي بكلمة (الجوع) ، وفي هذا خروج عن المؤلف ، وإن كان القارئ لهذا النص لن يصل إلا إلى التيه في غوارب المعنى التي ضاع فيها الشاعر وضع معها حتى موضوع قصيدته. ومن القصائد التي تجنح صوب هذا التحريب الغارق في التجريد ما جاء في قصيدة"اصطلاح الوهم" للشاعر "مصطفى دحية" ، حيث يقول¹⁰⁰³ :

لَا ..

لَا شَكْلٌ لِلْمَعْنَى
لُوَابِي قَائِمٌ فِي الْوَقْفِ
أُنْسَاغِي ارْتَوَتْ مِنْ تُرْجُمَانِ الْأَيْنِ
عِنْدِي سَرَقَتْ صِيَاصِي الْمَقْبَرَةِ

1002 - أبو بكر زمال : غوارب وهامشها غبار الكلام ، ص 93 .

1003 - مصطفى دحية : اصطلاح الوهم ، الجمعية الوطنية للمبدعين ، الجزائر ، ط1، 1993م ، ص 65 .

وَالْعَيْبُ وَهُمْ سَائِل
إِنَّ الْمَرَايَا لَا تُعَدُّ شُخُوصَهَا
وَرَهْنَتْ هَذَا الْمَوْتُ
يَا يَاءَ عُمْرِي:
هَلْ إِلَى أَلْفِ الْهَوِيَّةِ وَجْهَةٌ ؟ .

هذه اللغة تخرج عن العرف الشعري الجزائري في تأملها لوجود الإنسان الممتد والمحدود في الآن ذاته ، فقد عبر الشاعر عن هذا الامتداد وحصره ضمن حدود الأبجدية (الألف) و(الياء) وهو امتداد محدود في ظاهره لكنه مائع متعدد في جوهره، لارتباطه بتعدد تلونات الأبجدية واختلاف تشكيلاتها.

وهو إذ يخاطب الياء ، يخاطب النهاية أو الموت ، وهي اللحظة التي تتكشف فيها قيمة الحياة ومعناها أيضا ، حيث يتشكل الضدُّ من ضده ، وبين (الأين) و(العندية) يمثل الموت ليرسم عوالم الشاعر ويلون أبعادها .

هذا ونقف في ديوان " الملصقات" للشاعر "عز الدين ميهوبي" على توظيفه تقنية تفجير الكلمة الشعرية ، وهذا في ملصقة " وساطة " ، التي يقول فيها ¹⁰⁰⁴ :

بِبَسَاطَةٍ ..
فِي بِلَادِي ..
كُلُّ شَيْءٍ صَارَ مَحْكُومًا
بِقَانُونِ
الـ ...
الو...
الوسـ ...
الوسَاطـ ..

1004 - عز الدين ميهوبي : ملصقات ، ص 32 .

الوساطة ..

يمكن للقارئ المتمعن في الطريقة التي قدم بها الشاعر انتقاده للواقع المعيش الوقوف على دلالتين متلازميتين ، تقضي الواحدة منهما إلى الأخرى ، حيث يبدو أن الظاهر من خلال فعل الكتابة المتقطع على ذلك النحو رغبة في شد انتباه المتلقي ، وإشراكه في عملية إنتاج النص من خلال سلسلة من التخمينات قد تشمل الكلمات الآتية : (المصالح ، الولاء ، الوثام ، الوكالة الوسيطة ، الوسيطة) ، لتوضح الرؤيا في الأخير عند ذكره الكلمة مكتملة ، كما يتضمن لجوء الشاعر لهذه التقنية ترددا وخوفا نلمس شيئا منه في هذا التدرج البطيء لفعل البوح بالكلمة التي تكشف فساد الأنظمة وتعري الواقع الاجتماعي والسياسي الجزائري ، وهذه جرأة قد تحسب على صاحبه ، خاصة في مرحلة عرفت اضطرابات على مختلف الأصعدة .

ونلمس هذا التزوع التجريبي متجليا بشكل أكثر عمقا في ديوان "مقام البوح" للشاعر "عبدالله العشي" ، من ذلك مثلا ما جاء في قصيدة " احتفال الأبدية "؛ حيث يقول¹⁰⁰⁵ :

أَلِفْ تَعَطَّرَ بِالْحُزَامِي
وَتَضَوَّغَتْ مِنْهُ اللَّحُونُ
وَالْمَيْمُ حُورِيَّةٌ تُسَرِّحُ شَعْرَهَا الْفَتَانُ
قُرْبَ النَّبْعِ
تَحْتَ التَّيْنِ وَالزَيْتُونِ
وَتَرْفُ هَاءُ كَالْفَرَاشَةِ
كَي تَحُطَّ عَلَى النَّدى ...
وَتَبُوحُ بِالْأَسْرَارِ ...
بُوحُ الْبَاءِ تَكْشِفُ سِرَّهَا لِلتُّونِ
أَلِفُ وَتُونِ
عَيْنُ وَتُونِ

1005 - عبد الله العشي : مقام البوح ، ص ص 35- 36 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التبريد في اللغة الشعرية

هَذَا احْتِفَالُ الْأَبْجَدِيَّةِ ...

بِالْغَوَايَةِ وَالْفُنُونِ .

نستحضر ونحن نقرأ هذا المقطع ما جاء في قصيدة " مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف " لأدونيس حيث يقول ¹⁰⁰⁶ :

كَشَفَتْ رَأْسَهَا الْبَاءُ ، وَالْجِيمُ حَصَلَةَ شَعْرٍ ، انْقَرَضَ انْقَرَضُ
أَلِفُ أَوَّلِ الْحُرُوفِ انْقَرَضَ انْقَرَضُ
أَسْمَعَ الْمَاءُ تَنْشُجُ ، وَالرَّاءُ مِثْلَ الْهَلَالِ
غَارِقًا دَائِبًا فِي الرِّمَالِ
انْقَرَضَ انْقَرَضُ .

من الواضح أن النصين يتنزلان من معين واحد، من عوالم الحداثة الشعرية ، حيث الاستباق والاستشراف، وحيث الصفاء الشعري الملهم ، الذي يطلق سراح الأبجدية ، ويمنحها حرية التشكل لا على نموذج سابق ، ومن تشكلها المتحرر هذا تبعث لغة شعرية جديدة مشحونة بفيض الرؤيا التجاوزية الخلاقة .

إن القارئ لديوان "مقام البوح" يقف على وعي الشاعر بجسدية اللغة ، وبأبعاد حضورها البصري في النص ، إنها أشبه بالوشم الذي يحفر على الجسد، ليصبح هذا الجسد لغة في اللغة حيث يبرز تموضع الأبجدية وبعدها المكاني في النص .

يدفعنا تأمل هذا التموضع المكاني للأبجدية إلى التوغل في منطقة أكثر عمقا ، تحيل على «كلمات وأبجدية أخرى غير مرئية ولكن مبثوثة في الكون، وهي أبجدية ذات صلة وثيقة بالكشف والتجليات والرؤى والإبداعات والخلق البشري، الشعري منه وغير الشعري ¹⁰⁰⁷» حيث نتقاطع مع عوالم التأمل الصوفي التي اشتغلت على الأبجدية (الحروف) بوصفها « عالما

1006 - أدونيس : الأعمال الشعرية الكاملة ، مج2 ، ص 255 .

1007 - فاطمة الوهبي : المكان والجسد والقصيدة —المواجهة وتجليات الذات ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،

2005م ص 14 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التهجيب في اللغة الشعرية

وأمة من خلق الله ، مكلفة مثل بقية العوالم ، لها أسرارها وخواصها ¹⁰⁰⁸ ، فقد خصها صاحب "الفتوحات المكية" بفصول كاملة تبحث مراتبها وطبائعها وأسرارها ، حيث وزعها في زمر وخص الحضرة الإلهية والإنسانية والجنية والملائكية بحروف بعينها من (عالم الحروف) ، كما نزلها مراتب وأقدارا ، ووضعها في أفلاك بموازاة أفلاك العناصر المعروفة ¹⁰⁰⁹ .

ويبدو أن الشاعر "عبد الله العشّي" قد توحد بهذا الوهج الخلاق الذي أضفته الصوفية على حروف الأبجدية، بما تحمله من بعد صوفي تأملي ، فالقارئ لـ "مقام البوح" لا يتردد في الوقوف على جهوده الحثيثة لبعث لغة شعرية جديدة ، تمارس فعل البوح باحترافية عالية تجمع بين وضوح السواد وثباته تارة، وسحر البياض وغموضه المستفز تارة أخرى، إضافة إلى محاولتها التنسيق بينهما في مقطع شعري يجسد الانقطاع الذي أصاب التجربة الشعرية والذي حاول إسكات صوت الذات الشاعرة، وقد تعمدت هذه الذات تجسيده بصريا من خلال تفجير الكلمة الشعرية، كالآتي ¹⁰¹⁰ :

كَأَنَّ قَمَرُ

مَدَّ مِنْ سَابِعِ السَّمَوَاتِ الْيَدَيْنِ،

وَمَسَّحَ عَلَى جَبْهَتِي ...

واســـــــــــــــــ

تَتر...

.....

1008 - المرجع نفسه ، ص 14 .

1009 - للتوسع ينظر : محي الدين بن عربي : الفتوحات المكية، ج1 ، تحقيق عثمان يحيى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر،

ط2 1405هـ - 1985م، ص 237 وما بعدها . وينظر أيضا : أدونيس : الصوفية والسريالية ، دار الساقي ، بيروت ، لبنان ، ط1

1992م، ص ص 149 - 150 .

1010 - عبد الله العشّي : مقام البوح ، ص ص 24 - 25 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التهجيب في اللغة الشعرية

لا بد للقارئ إذا أراد الولوج إلى خبايا هذا النص أن يتوحد به ككل ، حتى يتسنى له إكمال المحذوف فيه ، وتلوين مساحاته البيضاء بما يمنحه تمام البنية اللغوية ووضوحها في الآن وهو ما سيعرف طريقه إلى التوضيح في سياق لاحق من هذا البحث.

ومن التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة التي أعلنت اختلافها عن السائد ، وجنوحها نحو تفجير اللغة وتشفيرها في الآن ذاته ، تجربة الشاعرة "سليمى رحال" في ديوانها "هذه المرة"¹⁰¹¹ والملاحظ عند قراءة قصائد هذا الديوان عدم ثباتها عند مستوى محدد من التعامل مع اللغة حيث تتدرج من بساطة العبارة وتقريريتها إلى غموضها الذي يضفي عليها هالة نورانية خلاقة وللمثيل على هذا التدرج يستوقفنا المقطع الأخير من قصيدة "مصيدة" ، حيث يقول¹⁰¹² :

مِصِيدَة :

خُذْ هَذِهِ الْقَصِيدَةَ

اقْرَأْهَا

وَلَا جَلَّ خَاطِرِي لَا تَقُلْ :

إِقْوَاء ..

تَضْمِين

إِسْنَادَ رَدْف ..

دَخِيل

تَأْسِيس

اقْرَأْهَا

وَلَا تَقُلْ شَيْئًا

لَا بَحْرَ فِي الْقَصِيدَةِ كَي تَصْطَادَ فِيهِ .

¹⁰¹¹ - ينظر :سليمى رحال : هذه المرة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2000 م .

¹⁰¹² - المصدر السابق ، ص 104 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التبريد في اللغة الشعرية

تجدر الإشارة بداية إلى أن ديوان "هذه المرة" يشتمل على جملة من الظواهر التجريبية تمس عنوان القصائد التي أظهرت اختلافًا في بنيتها عن السائد في المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة إضافة إلى هندسة القصيدة ، حيث توزعت أغلب قصائد الديوان عبر مقاطع ، انفراد كل مقطع منها بعنوان مستقل ، تربطه تواشجات عميقة مع العنوان الرئيس للقصيدة ، وهي مسألة سنأتي على توضيح جمالياتها في سياق لاحق من هذا البحث .

يجسد هذا المقطع الاستثناء في لغة "سليمي رحال" الشعرية ، التي شبهها "أحمد يوسف" بالبرق الذي يسبق الرعد ، ثم تليه زخات المطر ، الذي ينبثق منه المعنى المعيب عن البنى السطحية لمتن ديوان "هذه المرة"¹⁰¹³ ؛ حيث يقف القارئ له على حشد من المصطلحات العروضية والنقدية- (الأقواء ، التضمين ، الإسناد ، الردف ، الدخيل التأسيس) - التي خرجت به عن سياقه الشعري إلى مستوى الخطاب العادي لشاعرة تقدم قصيدتها إلى قارئ تطالبه أن لا يخضعها لأي معيار مسبق لأنها ببساطة متحررة من جميع الأطر الوزنية المحددة سلفا ، ولعلها الملاحظة التي ضمنت لهذا النص في الأخير تملصه من الخطائية والتقريبية التي تسللت إلى بنيتها من خلال السرد المتتابع لتلك المصطلحات على التوالي .

ولعل ما يمكن الركون إليه في الأخير هو الإقرار باستفاده الشعراء الجزائريين المعاصرين من هذه التقنيات الحديثة ، التي لا يمكن لتجارهم بلوغ خصوصيتها الإبداعية العربية فيها ما لم تتحرر نهائيا من أسر المركز الشرقي وتطلق العنان للذات لتعيد تفجير طاقاتها ، وتعيد بالتالي ترتيب علاقتها مع الواقع وأشياءه ، ويبدو أن في تجربة "عبد الله العشي" ، وقبلها تجربة "عثمان لوصيف" أيضا ، شيئا من تجلي هذا الوعي العميق بضرورة التحول نحو عوالم الداخل والاشتغال على وهج فيضها النوراني الخلاق في بعث خصوصية التجربة الشعرية وتميزها .

-2-2- التشفير اللغوي :

ونقصد به بلوغ اللغة الشعرية درجة عالية من التجريد ، حيث تترع الدلالات المعتادة للكلمات وتحمل دلالات جديدة ، ليس لها مرجعية أخرى سوى التجربة اللغوية والشعرية ذاتها

¹⁰¹³ - ينظر : أحمد يوسف : يتم النص ، ص 152 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التجهيز في اللغة الشعرية

«الأمر الذي يجبر القارئ على المتابعة المضنية لعمليات التوليد اللغوي والفني عن طريق لعبة الفروض الذهنية في تفسير دلالاتها ، طبقا لما يترتب على كل احتمال من العثور على درجة أعلى من معقولية النص وتماسكه»¹⁰¹⁴ .

فحين يتملص الشاعر من واقعته ويتجرد من ميقاتيته الزمنية المعلومة ، ويكتفي بالخوض في عوالم الداخل بأسرارها ومكوناتها، يولد النص المختلف المسكون بفيض الرؤيا التي تمنحه قدرة الترفع عن المناسباتية والتقريرية والوضوح .

يتجلى هذا المستوى من الجنوح باللغة صوب أقاصي المعنى من خلال ظاهرة "التصوف الشعري" في الشعر العربي المعاصر، أو ما يعرف باصطناع الأسلوب الصوفي دون تجربته اللاهوتية الحميمة، حيث يتم تبني المعجم اللغوي دون الأخذ بأيديولوجيا الشارحة ، ولعل هذا ما أوضحه " صلاح فضل " بقوله: «أما في حالة الأسلبة الصوفية فإن التجربة الغيبية في التعامل مع المادة اللغوية من منطلق روعي وتقنيات الترميز ذاتها تصبح رصيда ثقافيا للكتابة الجديدة يرفدها بطرائق اختيار التراكيب واقتناص الأخيلة ، بل كثيرا ما يتداخل معها في مساراتها التعبيرية دون أن يحيلها إلى تعبير يشفّ عن اعتقاد ديني أو عشق إلهي بالفعل ، فيتلاقى معها حينئذ في كيفية الصياغة ونوع الأسلوب فحسب»¹⁰¹⁵ .

وللإشارة فإن « شعراء الصوفية يعيشون تجربتين مندجتين ، تجربة النظر الوجودي بما يقتضيه من تأمل ، وما ينتج عنه من نتائج عميقة ، وتجربة الوجدان والتعبير عن الأحاسيس بروح تميل إلى انتقاء اللغة، وتعمل على اختيار الرشيح من الألفاظ والتعابير . كما تضيف على المعاني والصور الشعرية الجمال والرشاقة »¹⁰¹⁶ ، واندماج التجربتين معا يجعل من هذا الشعر تعبيرا راقيا في لغته الرشيقة ، وفي عمق دلالاته، وفي خطابه الرمزي الذي يُكسب القراءة أو الاستماع متعة ينتجها المستوى الرمزي¹⁰¹⁷ .

1014 - صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة ، ص 192 .

1015 - المرجع السابق ، ص 193 .

1016 - محمد بنعمارة : الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، شركة النشر والتوزيع - المدارس ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2001م

ص 139 .

1017 - المرجع نفسه ، ص 139 .

يرتقي هذا النوع من التعامل مع اللغة بالنص الشعري من "المشاكل" إلى "المختلف" - بلغة "عبد الله الغدامي" النقدية - على اعتبار أن المشكلة تجعل «الإبداع نظاما انضباطيا يتشاكل النص- بوصفه لغة- مع الأشياء بوصفها واقعا مقررًا سلفًا. ويكون النص ثانويًا وتابعا ومحاكيا»¹⁰¹⁸ ، حيث تجعله تقريريا واصفا لا يقدم إلا معنى أحادي القراءة .

أما النص المختلف فهو ذلك النص «الذي يؤسس لدلالات إشكالية تفتح على إمكانات مطلقة بين التأويل والتفسير ، فتحفز الذهن القرائي وتستثيره ليدخل النص ويتحاور معه في صراع تأملي يكتشف القارئ فيه أن النص شبكة دلالية متلاحمة من حيث البنية ، ومفتوحة من حيث إمكانات الدلالة ، وبما أنها كذلك فهي مادة للاختلاف»¹⁰¹⁹ ، أي أنه نص مفتوح على المتعدد القرائي ، يستفز قارئه فيما يخرق أفق توقعاته.

تستوقفنا في هذا السياق التجربة الشعرية الحمادية ، في ديوانه "البرزخ والسكين" ، حيث لا يتردد القارئ لـ "رباعيات آخر الليل"¹⁰²⁰ ، في ملامسة تجليات النص المختلف المتوحد بالوهج العرفاني الصوفي ، الذي يحرر الكلمة ، فيما يحرر الذات الشاعرة أيضا من تابعات انتمائها إلى الواقع.

وفي هذا السياق نشير إلى أن التجربة الصوفية متأصلة في شعر "عبد الله حمادي" ، وهو حكم تؤكده تجاربه الشعرية السابقة ، وفيها نقف على "تباعدات جلال الدين الرومي" و"الجراح" ، و"تجربة في العشق مع اللغة العربية" ، و"قراءة في كتاب الإنسان الكامل" و"تماسك على الرمح" ، و"تحزب العشق يا ليلي" ، تلك التي تضمنها ديوانه "تحزب العشق يا ليلي"¹⁰²¹ ، ليستمر هذا الحضور الصوفي في شعره عبر قصائد "المظهر" و"الكشف" و"مشارف الأنوار" من ديوانه "قصائد غجرية"¹⁰²² .

1018 - عبد الله الغدامي : المشكلة والاختلاف ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1994 م ، ص 07 .

1019 - المرجع السابق ، ص 06 .

1020 - ينظر : عبد الله حمادي : البرزخ والسكين ، ص ص 36- 85 .

1021 - ينظر : عبد الله حمادي : تحزب العشق يا ليلي ، ص ص 164 ، 168 ، 181 ، 186 ، 198 ، 208 ، على التوالي .

1022 - ينظر : عبد الله حمادي : قصائد غجرية ، ص ص 81 ، 83 ، 85 ، على التوالي .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التبريد في اللغة الشعرية

وقد أثمر هذا الحضور معجما شعريا حافلا بلغة الوجد الصوفي ترسم أبعاده الكلمات المتكررة فيه (التجلي ، الفناء ، الكشف ، الملكوت ، العشق ، براق الطواف ، النور ، الأنوار ، شطحات الفيض ...).

تأتي " رباعيات آخر الليل " لتعمق هذا المسار ، وتزيد من توحده بهذه العوالم ، التي تغسل الكلمات من تقريريتها ، وتضفي عليها طابع الخصوصية والتجدد .

تفوح هذه " الرباعيات " بعبق التراث ، إذ يحيلنا هذا الشكل الشعري على " رباعيات عمر الخيام " ذات البعد التأملي الصوفي بلغتها الفلسفية الوجودية الهادئة ، كما تفوح أيضا بعبق التجلي الصوفي ، الذي نلمسه مند العنوان ؛ حيث نقف في جانب منه على فضاء صوفي قائم بذاته ، وهو " آخر الليل " ، خاصة إذا ما أخذنا في اعتبارنا أن الليل هو «ميقات التجلي الإلهي»¹⁰²³.

إضافة إلى ما تفضي به العتبة النصية الثانية ، أو التوطئة التي اقتطعها الشاعر من " طواسين الحلاج - وتحديدًا " طاسين النقطة ، التي تتضمن اعترافا ضمينا لصاحبها على لسان الحلاج بمدى استقلالية الشاعر المتصوف بعوالمه العرفانية المبهمة التي يكاد يستحيل على الآخر العادي وطؤها حيث يقول الحلاج/الشاعر: « ما أظن يفهم كلامنا سوى من بلغ القوس الثاني والقوس الثاني دون اللوح»¹⁰²⁴ - إضافة إلى قول الشاعر الملك "المعتمد بن عباد"¹⁰²⁵ :

بَالْعَقْلُ تَزْدَحِمُ الْهُمُومَ عَلَى الْحَشَى فَالْعَقْلُ عِنْدِي : أَنْ تَزُولَ عُقُولُ

عملية اغتيال العقل واردة ضمن مراتب ارتقاء الصوفي إلى التوحد والحلول في الذات الإلهية حيث يذهب العقل عند آخر مراتب التجلي ، وهي "مرتبة السكر"¹⁰²⁶.

1023 - عاطف جودت نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الأندلس ، بيروت ، 1983 م ، ص 202 .

1024 - عبد الله حمادي : البرزخ والسكين ، ص 36 .

1025 - ينظر : المصدر نفسه ، الصفة نفسها .

1026 - ينظر : ابن عربي : ذخائر الأعلاق - شرح ترجمان الأشواق ، تحقيق وتعليق محمد عبد الرحمن الكردي (د-مكان النشر) ، (د ط)

1968 م ، ص 67 .

وإذا تجاوزنا الظلال التي تحملها العتبات ، فإننا نجد في العدد ثلاثين (30) الذي بلغته هذه الرباعيات دلالة صوفية مقدسة في ثقافة بعض الحضارات القديمة المبنية على أسس تنجيمية

1027

قدم "يوسف وغليسي" قراءة في سيميائية هذا العدد تحديدا لا تخلو من تأكيد الحضور الطاعني للبعد الصوفي في القصيدة ، حيث يقول: « لعل في انقسام الخطاب الصوفي في هذه الرباعيات إلى 30 رباعية مستقلة بذاتها ومتصلة بغيرها ، هو معادل [كذا] سيميائي "للمقامات" التي يقطعها الصوفي في طريقه والأحوال والعوارض التي تطرأ عليه خلالها ، بالنظر إلى انفصال هذه المقامات وتباين تلك الأحوال وتعاقبها جميعا ، إضافة إلى أن الكثير من تراثنا الشعري الصوفي (قصائد الحلاج وابن عربي خصوصا) هو عبارة عن مقطوعات قصيرة مستقلة»¹⁰²⁸ .

يلامس القارئ لهذه القصيدة سريان الشفرة الصوفية ، عبر سلسلة من الوحدات المعجمية التي تتلون بحسب المقام أو الحالة التي تبلغها الذات الشاعرة في معراج رحلتها، حيث يتحول النص إلى نسيج دلالي يتداخل فيه الرحيل بالعروج والارتقاء بالمعاناة نتاج العوارض التي تلازم هذه الذات في مسار تحولاتها ، وهو ما تبوح به سيرورة من الوحدات المعجمية المستقاة من المعجم لصوفي المصفي ، ومنها مثلا: (المطاف محبر ، معبر ، ارحلت ، غمام ، الركب ، اختراق السماء ، السدرة ، الطور ، الإمارة ، الغمام ، العرش ، التمني ، الصحو ، رجاء ، الضياء الوجد ، العشق ، غرامي ، هيامي ، صريعا ...).

تستوقفنا الرباعية الأولى ببوح لغوي مختلف ينسج هالة صوفية تدخل القارئ في عوالم من الصفاء والنورانية ، حيث يقول الشاعر¹⁰²⁹ :

مُنِيَّة الْقَلْبِ أَنْ تَجِيْشَ وَتَطْفُوْا فَوْقَ صَرْحٍ مُّمَرِّدٍ مِنْ زُجَاجٍ
غَايَةَ الصَّحْوِ أَنْ يَهِيْمَ غَرَامِي يَدْرَعُ " الطُّورَ " مُمَسِّكًا بِسِرَاجٍ

1027 - ينظر : دلالات الحروف والأرقام عند الصوفية ، عاطف جودت نصر : عاطف جودت نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 388 وما بعدها .

1028 - يوسف وغليسي : المتشاكل والمختلف في ديوان (البرزخ والسكين) ، ضمن كتاب : سلطة النص في البرزخ والسكين - دراسة نقدية إعداد مجموعة من الأساتذة والنقاد ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، ط 1 ، 2002م ، ص 118 .

1029 - عبد الله حمادي : البرزخ والسكين ، ص 37 .

...فاسرّج الآتي ياغريرا وغادر شاطئ الزحف لاخترق الدياجي
هو عشق ووهج ليل مريب مورك الشوق من هدير التناجي

تستوقفنا في هذا المقطع كلمة (الصحو) ، وهي مصطلح صوفي يأخذ حيزا مهما في كتابات الصوفية ومصنفاتهم ، وقد تواتر ذكرها (03 مرات) في القصيدة ، وفي هذا السياق نشير إلى أن الشاعر قد تجاوز في هذا النص تحديدا عثرات تجاربه السابقة؛ حيث لم يركز على المصطلح الصوفي في حد ذاته ، بل على التشكيلات اللغوية التي من شأنها خلق هذه العوالم الصوفية أو ما سبقت الإشارة إليه بـ "أسلبة التصوف" ، وهو ما ساهم في إضفاء طابع الخصوصية والتميز على هذا النص .

لا يتردد القارئ في ملاحظة قدرة هذا النسيج المختلف للغة على خلق عوالم صوفية شحنت الكلمات بفيض معرفي مضاعف أخرجها من حيز الدلالة العادية التي تمتلكها خارج النص ليدخلها في حيز الرمز الذي يدفع القارئ إلى تأمل أبعاد حضوره في بنية النص، من ذلك مثلا كلمتا (السراج) و(الوهج) المرتبطتان دلاليا بكلمة (النور)، وهي واحدة من الرموز التي يتواتر ذكرها في القصيدة بشكل لافت ، حيث تتكرر 05 مرات كاملة (في الرباعيات : 08-12-17-24-27)؛ لتحيل القارئ على السر الكوني العرفاني الذي يتوق كل صوفي إلى بلوغه في رحلته ، وهي تجسيد لحالة "الكشف" التي يحلم بها ، ولحالة الإشراق الروحي الفياض الذي يأمل أن يفيض قلبه به .

والملاحظ أن الشاعر قد شحّن نصه برموز إضافية مقتطعة من صميم تراثنا الديني ، حيث أضفت على الرباعية هالة من القداسة النورانية الخلاقة ، ونعني بذلك رمز "الطور" بحمولته الدينية المرتبطة بقصة سيدنا موسى (U) ، حين كلمه الله عز وجل في الوادي المقدس (طوى) ، وقد حدثنا بها النص القرآني في قوله تعالى: [وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجْدَ عَلَى النَّارِ هُدًى ، فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَى إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِي الْمُقَدَّسِ طُوًى]¹⁰³⁰ .

1030 - سورة طه ، الآيات : 10 - 13 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التهرب في اللغة الشعرية

شاءت القدرة الإلهية أن يخطئ موسى (U) الطريق في سفره من "مدين" إلى "مصر" وسط ظلمة الليل الخالكة ، كي يصل إلى وادي "طوى" أو "طور" موضع تجلي الذات الإلهية ، ونقطة التقاء عالمي "الناسوت" و"الملكوت" ، والملاحظ أن الشاعر قد أجاد توظيفه في النص؛ حيث توسط طرفي الثنائية الضدية (السراج) و(الدياجي) ، ليعبر به عن توقه إلى الارتقاء صوب هذه العوالم النورانية الخارقة .

والملاحظ أن هذه الذات لا تستكين ولا تهدأ حتى بلوغ غايتها من هذه الرحلة العرفانية وهي لذلك تستعين بجميع الوسائط التي من شأنها تقريب المراد ، حيث تتوحد في هذه التجربة —شأن جميع التجارب الصوفية — برمز المرأة / الأنثى ، إذ تحضر في رباعياته «بوصفها معراجا "غنوصيا" ، ووسيطا جماليا للوصول إلى "الجمال المطلق" ، فالمرأة — في المنظور الصوفي — مظهر للتجلي الإلهي بشكل عيني محسوس ، هذا الشكل الذي هو من أكمل صور التجلي في الشرع الصوفي المتفق عليه»¹⁰³¹ ، ولذلك لا يتردد الشاعر في التوحد بهذا التجلي المادي الملموس ومن ذلك قوله¹⁰³² :

يَكْبُرُ الْقَوْلُ فِي اجْتِثَاثِ الْمَنَافِي	وَأَتَحَارِي عَلَى هَوَاكَ الْخُرَافِي
هَاجِسِ السِّحْرِ مُفْرِطٍ فِي التَّحَنِّي	بَيْنَ نَهْدَيْهَا سَيْلُهُ مِنْ عَفَافٍ
نَبْرَةُ الْعِطْرِ أَثْقَلَتْ شَفَتَيْهَا	وَإِكْتَفَى الظَّرْفُ بِإِتِّهَابِ الْمَرَاثِي
هُوَ وَجْدٌ.. بَلْ فِتْنَةٌ قَدْ تَحَدَّثَ	حِكْمَةُ " الطُّور " وَاعْتِرَارُ " الْفَيَافِي "

اختبار الغواية والشهوة حالة شائعة في مصنفات الصوفية ، حيث تبلى النفس عند تدرجها العرفاني بجمال شهواني حسي ، عليها تجاوزه إلى جمال أكثر سموا وكلية وثباتا¹⁰³³ والشاعر في هذه الرباعية لم يحقق الاستثناء ، حيث وقع أسير سحر الجمال الأنثوي الذي يدفعه إلى الانتحار في حضرة هواه الخرافي ، وهو معادل للفناء الذي يحصل عند "المشاهدة" في حضرة التجلي حيث يقف القارئ على حسية حضور المرأة في هذا المقطع من خلال التجلي المادي

1031 - يوسف وغليسي : المتشاكل والمختلف في ديوان (البرزخ والسكين) ، سلطة النص ، ص 122 .

1032 - عبد الله حمادي : الرباعية 13 ، البرزخ والسكين ، ص 59 .

1033 - عاطف جودت نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 196 .

لهذا الجسد (النهدين ، الشفتين، الفتة)، الذي تعتبره الذات الشاعرة جسرا يقرب بلوغ المعرفة

حالة التزوع إلى التوحد الصوفي بالجسد سمة تميز نصوص "البرزخ والسكين" في سعيها المتكرر للارتقاء باللغة إلى حيث التحلي والكشف، إذ يتحول الجسد إلى أهم معابر هذا الارتقاء صوب المجرد واللامرئي، وفي الانتقال من الحسي الملموس إلى الغيبي المجرد يولد النص الشعري المختلف معلنا تفرد الذات الشاعرة وتميزها في الآن ذاته ؛ ولعل هذا ما نلمسه جليا في المقطع السابع من قصيدة "البرزخ والسكين"، حيث يقول الشاعر¹⁰³⁴ :

حُلْمٌ يَسْرِقُنِي فِي النَّوْمِ
أَعُودُ بِقُبْلَةٍ فِي الْيَمِينِ
وَمَجْمَرَةٍ فِي الشِّمَالِ!!
يَتَجَادَبُنِي طَيْفٌ لُقِيَاهَا عَلَى خُلُوةٍ
فَأَنَا الْعَاشِقُ الْمَوْعُودُ
وَمَا دُونِي الْهَوَاءُ
وَالظِّلُّ الْمَمْدُودُ
وَعَذَابُ الْأَغْنِيَاتِ (...)
الزَّادُ قَلِيلٌ ...
وَصَحْرَاءُ الْعِشْقِ، مَوْعِدُنَا
الْمُقْبِلِ (...)
لَا تَبْرَحْ فَغَزَالَ السِّكِينِ
مَعْبَرٌ لِّلْسُلُوى
وَرِحْلَةٌ مِنْ أَنْينٍ .

1034 - عبد الله حمادي : البرزخ والسكين ، ص 114 .

حضور الجسد المشحون بالشهوة والغواية في المقطع السابق يفتح باب التأويل أمام القارئ الذي سيجد فيه من ملامح القصيدة المستعصية على الحضور ، كما سيجد فيه من حالة الوجد الصوفي والرغبة في الارتقاء حيث التحلي والكشف ، فالذات الشاعرة تنوق إلى ممارسة فعل العبور الذي تتجاوز به مأساوية واقعها ، والذي لن يتم إلا ببلوغ التوحد بهذا الجسد الطافح بالفتنة.

ولعل الجدير بالطرح في هذا السياق هو الإشارة إلى أن كلمة "الجسد" تعد من أبرز التيمات (الكلمة/الموضوع) التي ميزت شعر التسعينيات ، وهو حكم سنأتي على توضيحه في سياق لاحق .

وإذا أردنا التعمق في أبعاد حضوره في هذه المدونة الشعرية الجزائرية تستوقفنا تجربة "حكيم ميلود" في ديوانه "امرأة للرياح كلها"¹⁰³⁵ ، الذي جعله خالصا لحضور المرأة ، المادي أو الحسي الملموس عبر الجسد باختلاف هيئاته ، والمتخيل المفتوح على التأويل الذي يدخل القارئ في عوالم القصيدة تارة ، واللغة تارة أخرى ، ومن ذلك مثلا قوله في قصيدة "عناق"¹⁰³⁶ :

بأي بُضٍ سَأَجُسُ واحَاتِكَ
وَأَنْتِ الْقَرْيَةُ مِنْ تَنْفُسِي
الْقَرْيَةُ مِنْ حَفِيفِ الرُّضَابِ فِي دَمِي
الْقَرْيَةُ مِنْ صَرْخَةٍ خَرَسَاءَ فِي خَلَايَايَ
سَأَعْطِيكَ مَا تَرَكْتَ عَلَى تَوَجُّسِكَ الدَّافِي
وَمَا نَسِيتُ عِنْدَمَا اصْطَدَمْتُ بِنِيازِكَ الْوَحْشِيَّةِ
أَعْطَيْكَ الْفَرَاشَةَ الَّتِي سَرَقْتَ
قُبْلَةَ النَّارِ مِنْ شَهْوَتِي
وَأُعَرِّيكَ بِيَدِ الْفُصُولِ ، وَحِرْصِ الرِّيحِ

1035 - ينظر : ميلود حكيم : امرأة للرياح كلها ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2000 م .

1036 - المصدر نفسه ، ص ص 41 - 42 .

هَكَذَا.. مُتَّبِعًا لَا تَنْتَاءَاتِ تَضَارِيْسِكِ
أَرْحَلَ مِثْلَ الْكَشَافِينَ ، مُرْتَكِرًا
إِلَى ضَوْءٍ أَخْفَتِ مِنْ رَقْصَةِ النَّمْلِ
فِي شُقُوقِ الرُّخَامِ
وَأَبْعَدَ مِنْ وَحْشَةِ الْمَعْدِنِ .

لا يتردد القارئ في ملامسة حسية حضور المرأة في هذا المقطع ، وفي القصيدة ككل من خلال سلسلة الوحدات المعجمية المرتبطة بها والدلالة على وجودها الحسي الملموس (الرضاب القبلية ، شهوتي ، أعريك ، انتشاءات تضاريسك ..)، وأمام هذا الحضور المادي لا يملك الشاعر إلا الرحيل فيه في محاولة لإعادة هندسة أبعاده ، حيث تتحول المرأة /الجسد إلى المرأة اللغة، والمرأة/ القصيدة الشبكية المفتوحة على تعددية القراءة ولا محدودية التأويل ، وهذا ما نلمسه في قوله ¹⁰³⁷ :

أُفْهَرَسُ أَعْضَاءَكَ .
خَالِقًا لِكُلِّ عُضْوٍ عَنَاصِرَهُ وَطَبَائِعَهُ ،
تُخَوِّمُهُ وَبِحَاجِلِهِ .
وَلِكُلِّ خَلِيَّةٍ جُنُونَهَا
أَجْمَعُكَ فِي نَامَةِ التَّوَحُّشِ
وَأَبْسِطُكَ بِجِدَادِ الْعَابَاتِ .
لَا تَعْرِفِينَ أَوَّلَكَ مِنْ آخِرِكَ
لَا تَلْمَسِينَ إِلَّا هَذَيْنِ أَقَاصِيكَ ..

تمثل أمام القارئ ثنائية المرأة/الجسد، المكان/السكن ، وهي ثنائية تختصر موقفا تأمليا يمتد عمقا إلى الإرث الصوفي، الذي يحول لحظة التوحد بجسد المرأة ، على ما فيها من إغراق في

¹⁰³⁷ - المصدر السابق ، ص ص 42 - 43 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التجريب في اللغة الشعرية

المادية والحسية، إلى لحظة انطلاق وتحرر للقاء المطلق¹⁰³⁸، وهي نظرة تشبه إلى حد كبير نظرة السوراليين إلى المرأة وعلاقتهم بها¹⁰³⁹.

والحقيقة أن الشاعر " حكيم ميلود " لم يحقق الاستثناء عن الدارج في شعر الحداثة، إذ كثيرا ما تماهت فيه صورة المرأة باللغة الشعرية وبالقصيدة، كما « كانت تلوح في أغوار هذا التماهي سواء مع المكان أو مع القصيدة قضايا حميمة كالهوية والملكية »¹⁰⁴⁰، فالارتباط بالمكان ارتباط هوية وتملك، والبحث عن الهوية في القصيدة يبدو من خلال حرص الشعراء على اقتناص اللحظة الشعرية والتشكيل الشعري والرؤى الشعرية التي يسمها كل شاعر بهوية الشعرية الخاصة به ويمنحها من اسمه وتوقيعه¹⁰⁴¹.

ومع ذلك فإن ما يمكن الإقرار به في هذا المقام هو أن هذا النموذج الشعري - وغيره كثير - قد أظهر تفنن شعراء مرحلة الاختلاف في التعامل مع اللغة، وقدرتهم على الارتقاء بها من المادي المحسوس إلى المجرد المتخيل المفتوح على تعددية التأويل، ومن العادي البسيط، أحادي الدلالة إلى الرمز متعدد الدلالات؛ حيث اغتسلت اللغة في تلك النصوص الشعرية من جميع دالاتها السابقة واكتسبت دلالات جديدة نابعة من صميم معاشة التجربة الشعرية، ومن إخلاصها الواعي للتجريب الذي يثريها، كما يسمو بها صوب النضج.

3 -توظيف الكلمات الأجنبية :

ترددت ظاهرة توظيف الكلمات الأجنبية أو "التضمين من غير اللغة الأم " في الشعر العربي المعاصر بشكل لافت، حيث استفحلت حتى أضحت من أبرز الظواهر التجريبية المميزة للغة الشعرية المعاصرة.

1038 - ينظر : فاطمة الوهبي : المكان والجسد والقصيدة ، ص 20 .

1039 - للتوسع ينظر : أدونيس : الصوفية والسريرية ، ص 13 .

1040 - فاطمة الوهبي : المكان والجسد والقصيدة ، ص 21 .

1041 - ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

وقد عُرفت هذه الظاهرة نتيجة تأثر شعرائنا المعاصرين بالشعر الغربي، الذي جنح شعراؤه إلى التأكيد على امتداد التجربة التي تعبر عنها قصائدهم إلى خارج حدود المحلية ، لأنها تجربة إنسانية مشتركة وصادقة على المستوى الإنساني العام¹⁰⁴².

وإذا كان الشاعر الغربي يمتلك المبررات التاريخية والفنية التي تخول له التوجه إلى اللغة اللاتينية ليعبر بها عن اتساع تجربته باعتبارها اللغة الأم ، أو التوجه إلى غيرها من اللغات التي تناسلت عنها، لأن سيقى دون شك ضمن حدوده اللغوية، فإن الشاعر العربي المعاصر لا يمتلك المبررات التي تشفع له تلك النقلات المفاجئة من لغته إلى لغات أخرى لا تضيف إلى تجربته بعدا تاريخيا أو فنيا معينا، ولعل « من أبرز العوامل التي تفقد الثقة بين الشاعر والمتلقي أن يلجأ الشاعر إلى مثل هذه التضمينات التي توهم أنها تفي بغرضه الفني مجازاة للتكنيك الأجنبي في التضمين ، وهذا وحده لا يكفي للبرهنة على صحة ما يذهب إليه الشعراء في مثل هذا التكنيك بل قد لا يصلح على الإطلاق لأن لكل لغة أنساقها الموسيقية وخصائصها الفيزيقية مما يجعل لغتنا لا تقبل مثل هذه العناصر الدخيلة كعناصر فعالة في بنيتها»¹⁰⁴³.

لهذا أقرت أغلب الدراسات التي أشارت إلى الظاهرة بفسلها فنيا ، وبأنها مقحمة في بنية القصيدة العربية ، ولا يمكن أن تقنع القارئ العربي بأصالتها وبضرورة اللجوء إليها ، خاصة إذا تأملنا شعر الرواد - أدونيس، ويوسف الخال، والبياتي وصلاح عبدالصبور- الذي لم يوفق في استعماله المتكرر للكلمات الأجنبية¹⁰⁴⁴.

يقف القارئ المتبع للمدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة، خاصة منها شعر العشريتين الأخيرتين- على انتشار هذه الظاهرة فيها بشكل لافت، حيث أراد الشعراء مواكبة السائد الإبداعي العربي من جهة ، وإظهار ثقافتهم المزدوجة من جهة ثانية.

1042 - ينظر : عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 312 .

1043 - مصطفى السعدني : التغريب في الشعر العربي المعاصر ، ص 37 .

1044 - للتوسع ينظر : المرجع نفسه ، ص ص 29-38 . وينظر أيضا : كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، ص ص 302-304 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التهرب في اللغة الشعرية

سنحاول في هذا المقام الإشارة إلى بعض التجارب الشعرية التي رسخت هذه الظاهرة في شعرنا الجزائري المعاصر، في محاولة لملازمة مواضع الإضافة، التي تكون (إن وجدت) قد منحتها لنصوصهم الشعرية .

يستوقفنا في هذا السياق ديوان " بلاغات الماء " ¹⁰⁴⁵ للشاعر "مصطفى دحية"، الذي أعلن فيه لجوئه إلى هذا التضمين من اللغات الأخرى، منذ عتبة الإهداء، التي أثر فيها أن يكون مختلفا، حيث عمد إلى كتابته باللغة الفرنسية على غير عادة الشعراء الجزائريين في كتابتهم لهذا النوع من العتبات، حيث يقول ¹⁰⁴⁶ :

*A ma sœur Khadidja
Dans sa tombe
A Mayssoun
ATouhami
Et a tous ceux que J'ai pu aimés
Mostefa*

أراد الشاعر بهذا أن يؤكد لقارئ النص مرجعيته اللغوية الفرنسية، لكنه بهذا الإجراء لم يحقق البعد الجمالي، الحميمي للإهداء، لأنه أعلن به اختلافه عن المتلقي منذ البداية، بل وقطيعته معه أيضا، وهو بهذا قد تجاوز تجربته الشعرية الأولى في ديوانه " اصطلاح الوهم"، التي حاول أن يظهر فيها اطلاعه على الموروث العربي، وخاصة الصوفي منه .

لجأ "مصطفى دحية" إلى تنويع مصادر توظيفه للكلمات الأجنبية بين الإنجليزية، والفرنسية واللاتينية، حيث يقول في قصيدة " رؤية " ¹⁰⁴⁷ :

وَفِيمَا تَسْتَحِمُ الْأَرْضُ ...
تُسْفِرُ الْعُيُومَ عَنْ غُودِ الْجَدِيدِ
مُلْتَحِفًا أَسْمَالَهُ ..
يَبِيعُ الْأَزْلَ ...

1045 - مصطفى دحية : بلاغات الماء - كتابات شعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م .

1046 - المصدر نفسه، صفحة الإهداء .

1047 - المصدر السابق، ص 14 .

وَالذَّاكِرَة

وَرَأْسَمَالِه :

عَوَاطِف مِنَ الْكَرْتُون

مُدُون عَلَى صَفْحَتِهَا :

Made in USA

في المقطع إشارة إلى خضوع الحياة المعاصرة إلى الهيمنة الأمريكية ، وهي حياة مادية تفتقد إلى الروحانيات ، لا تزرع إلا الفراغ ، ولا تولد إلا الجمود والموت ، وهو ما نستشفه من توظيفه لرمزي "غوتو" و"الكرتون" على التوالي ، حيث يوحي الأول باللاجدوى والفراع اللذين يميزان حياة الإنسان المعاصر ، كما يوحي الثاني بالبرود والموت ، وبالمادية التي تسعى العولمة الأمريكية إلى ترسيخها في سبيل تحقيق سيادتها المطلقة على العالم ، فمعطيات الحياة المعاصرة صناعة أمريكية محضة اختصرها الشاعرة في العبارة التي يختتم بها المنتج عادة .

كما أن القارئ للديوان لن يتردد في ملاحظة فشل الشاعر في تحقيق التلاحم والانسجام بين لغتين مختلفتين ومتنافرتين، خاصة في قصيدته "حديث النشأة" ¹⁰⁴⁸ ، حيث عمد إلى التعتيم من خلال توظيفه لسلسلة كلمات أجنبية (*Homo - Homo habilis - Homo algerianus*) مقحمة على بنية النص، غايته في ذلك ، كما يبدو، مخالفة السائد والقطيعة معه لا أكثر ولا أقل، ومن هذا التعتيم قوله في مطلع النص ¹⁰⁴⁹ :

وَجْهٌ *Homo sapiens*

مُكَدَّرٌ مُمْلُوحةٌ تَلَوِينَاتِ الْوَقْتِ

مَجْلُو بِأَمَارَاتِ التَّفْسُخِ

يَقْعِي عَلَى ذَاكِرَةٍ مِنْ ذُبَالِ الْأَحَاجِي

تَنَاقِبُ الْمَاءَ وَالْحَمَأَ مَهْدٌ تَتَخَلَقُ فِيهِ رَغْوَةُ النُّشُوءِ

وَالْمُتَعَّةُ:

1048 - المصدر السابق ، ص ص 15 - 19 .

1049 - المصدر نفسه ، ص 15 .

أَنْ تَبْقَى مُعَلَّقًا بَيْنَ جِسْمِكَ وَجَسَدِكَ .

فالقارئ لهذا المقطع لن يتردد في التساؤل عن مكنن الجمالية فيه ؟ وعن الإضافة التي حققها الشاعر لتجربته بلجوئه إلى هذا النوع من التجريب الذي يمنح نحو تخريب الأصل وتشويهه حيث لا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نسميه تجريباً على أساس الفروق التي تم ضبطها في المهاد النظري لهذا البحث .

ومن بين التجارب الشعرية الجزائرية الجديدة التي جنحت صوب هذا النوع من التجريب في اللغة ، تستوقفنا قصيدة " ردة ردها فارس وبكى " ¹⁰⁵⁰ للشاعر " جمال بلعربي " ، التي عمد فيها الشاعر إلى كتابة مقاطع شعرية كاملة باللغة الفرنسية ، في محاولة لتنويع مستويات لغة القصيدة

دون المساس بتماسك بنيتها العامة ، حيث أظهر قدرة على التعبير الشعري عن حالة شعورية واحدة بلغتين مختلفتين ، إذ يقول ¹⁰⁵¹ :

فَتَشْتُ فِي الْبُومِ وَوُعودي
لم أجد غير مَرَمدة للعِتاب
وَعِطْرُ لِمَاتِمِ التاريخ
وَكثير من التذَكر المُستعملة
للحَافِلَاتِ المُكتظة بالشَّقِ المَكبُوت
كَأنت قُبْلَتُكَ سَاعَتَهَا بشَهْوَةِ المَلائِكَةِ

Tristes anges

Vous n'avez aucune chance

Les bras des retrouvailles

Vous sont interdits

¹⁰⁵⁰ - ينظر : جمال بلعربي : الكتابة بالذات ، منشورات أرتمستيك ، القبة ، الجزائر ، ط 1 ، 2007 م ، ص ص 37 - 42 .

¹⁰⁵¹ - المصدر السابق ، ص 39 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التهجيب في اللغة الشعرية

جاء المقطع المكتوب باللغة الفرنسية ليعمق شعور الحزن الذي يسكن دواخل الذات الشاعرة، التي وجدت أن الجمل الشعرية المكتوبة باللغة العربية لا تكفي لاحتوائه ، فراحتمارس البوح بأسلوب لغوي مختلف لا يخلو من النبرة الرومانسية الحزينة، محافظة على ثبات الدفقة الشعورية الواحدة في المقطعين ؛ ولعل هذا ما يجعل القارئ لهما لا يشعر بأي اختلاف في مسار القصيدة إلا اختلاف اللغة.

والملاحظ أن الشاعر قد عمد إلى صياغة الفكرة الواحدة بلغتين مختلفتين ليؤكد للقارئ تعدد مرجعيته اللغوية ، وقدرته على الكتابة الشعرية بأسلوبين مختلفين تماما في الآن ذاته ، حيث يقول¹⁰⁵² :

*Chante encore ,chante
Les perles de mon enfance
Eternelle
Les aires de ma joi
Vibrent a tes rythm
La joie de mon silence
Le silence de mes nuits
Vivront de tes souvenirs
Sois courageuse,
Encore une fois
Juste une fois
La dernière ,
Et vis !*

غَنِّ لِي يَا حَبِيبَ
قَلِيلًا مِنَ الْبَهْجَةِ الْعَسْجَدِيَّةِ
وَأَمْنَحْ لَهْنَدَسَةَ الرُّوحِ رِيْشَةً
كَيْ تُحَرَّرَ أَشْكَالُهَا
خُذْ بَقِيَّةَ عُمْرِي الْمُسْتَتِ
بَيْنَ ذَاكِرَتِي وَحَنِينِي
وَعِشْ !

¹⁰⁵² - المصدر نفسه ، ص ص 41 - 42 .

غَنَ لِي مَقْطَعًا مِنْ مُنَاكَ
مِنْ مُعَانَاةِ قَلْبِكَ إِنَّ شَيْئًا
حِينَ يُهْدِدُنِي بِالسُّكُوتِ النِّهَائِيِّ ...

كما تستوقفنا في "ملصقات" الشاعر "عز الدين ميهوبي" نماذج موفقة أيضا من هذا التوظيف المزدوج للغة الشعرية، حيث جاءت وسيلة لتدعيم الموقف أو الفكرة، وإعطائها مشروعية التصاقها بعمق الواقع الجزائري فالقارئ مثلا لقصيدته (Mandela) ¹⁰⁵³ لا يستهجن لجوء الشاعر إلى كتابة العنوان بصيغته الأجنبية، لأنه يجد في المتن ما ارتقى بالكلمة إلى مستوى الرمز، حيث تحول اسم هذه الشخصية التحررية الصامدة إلى رمز لكل ثابت على مبادئه مؤمن بصحتها، وبفاعليتها أيضا ولو بعد حين، وهذا ما يتجلى في قوله :

ثَلَاثُونَ عَامًا ..
بَقَايَا مَلَامِحَ وَجْهِكَ تَرَسِّمُ شَكْلَ الطَّرِيقِ
وَحِينَ طَلَعَتْ كَمَا الشَّمْسُ
مِنْ سِجْنِكَ الْأَبَدِيِّ
رَأَوْكَ الطَّرِيقَ .

وكذلك الشأن بالنسبة لقصيدته (TRABENDO) ¹⁰⁵⁴، وقد كتبت الكلمة مقلوبة للدلالة على المنطق المقلوب الذي تحتكم إليه طبيعة الحياة الاجتماعية في الجزائر، والمفارقات الناتجة عن بعض الظواهر التي استفحلت في مجتمعنا خاصة في العشريتين الأخيرتين، ومنها ظاهرة "التراباندو" أو المتاجرة في السوق السوداء، قهرا من الضرائب والتبعات القانونية، وقد شملت الظاهرة العديد من أبناء الجزائر اللذين كانوا يعانون البطالة، فعادت عليهم بأموال طائلة غيرت من مستواهم المعيشي، وقد وقف الشاعر عند واحد من أولئك الشباب، محاولا عرض الظاهرة والوقوف على أسبابها وتحولاتها، وهو في ذلك وظف الكلمة المقتطعة من العرف

¹⁰⁵³ - عز الدين ميهوبي : الملصقات ، ص 88 .

¹⁰⁵⁴ - المصدر السابق ، ص ص 126 - 129 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التجريب في اللغة الشعرية

الجزائري في اصطلاحه عليها، كما أنه لم يتكلف في ذكر الكلمة الأجنبية، حيث أتت معمقة للموقف، ومحقة للإيقاع أيضا (توفر القافية) الأمر الذي أضفى على نصه خصوصية جمالية ، ومصداقية نابعة من عمق معاشته للواقع ، حيث يقول ¹⁰⁵⁵ :

أنا لم أَسْئِ لِبِلَادِي ..
وَلَكِنِّي كُنْتُ أَعْلَمُ أَنِّي إِذَا مَا بَقِيتُ
عَلَى حَالَتِي هَكَذَا دُونَ تَأْمِينِ قُوتِ
.. فَعُمَرِي يَفُوتِ
ثُمَّ إِنِّي رَأَيْتُ بَعِينِي -هنا-
الْحُوتِ يَأْكُلُ الْحُوتِ
ضَحِكْتُ وَقُلْتُ : صَدَقْتَ ..
أَيْحَتَا جِ وَاقِعْنَا -يَا صَدِيقِي-
لِتَأْكِيدِ هَذَا الثُّبُوتِ
فَوَدَّعَنِي ..
ثُمَّ أَرَدَفَ مُسْتَهْزِئًا بِيَدَيْهِ :
أ. ثُوت A TOUTE .

وعليه نخلص إلى تأكيد نتيجة كنا قد حددنا ملامحها النظرية في الباب الأول من هذا البحث ، وهي أن التجريب الذي يثري التجربة ويضيف إليها، وإلى الشعر عموما، يكون نابعا من عمقها ، لا منسلخا من تجارب الآخرين ، وعليه فتوظيف هذه التقنية يكون جماليا إذا كان مدعما للموقف أو الفكرة ، ويفقد كل جمالياته إذا تحول إلى مجرد مخالفة لما هو سائد ، والقارئ برأينا قادر على التمييز بين هذا وذاك .

4 - تحولات المعجم الشعري :

¹⁰⁵⁵ - المصدر نفسه ، ص 129 .

كشفت الفصول السابقة من هذه الدراسة عن خضوع الممارسة الشعرية الجزائرية المعاصرة إلى هاجس التجريب، الذي ولد تنوعا في شكل القصيدة وفي موضوعاتها على حد سواء، ويأتي هذا المبحث ليلامس تجليات هذا الهاجس على مستوى المعجم الشعري للشعراء الجزائريين عبر مسار تطور الشعر المعاصر في الجزائر من مرحلة "العبور" وصولا إلى مرحلة "الاختلاف".

بداية لا بد أن نسجل ثراء المعجم الشعري الجزائري المعاصر واختلاف وحداته المعجمية من مرحلة إلى أخرى، وقد أدت بنا القراءة المتأملّة في سيرورة هذه الوحدات إلى هيكلتها ضمن الاتجاهات الدلالية الآتية :

4-1- المعجم الواقعي :

ونقصد به سلسلة الوحدات المعجمية المستقاة من الواقع الجزائري المعيش على شساعة امتداده

وتنوع موضوعاته وقضاياها ، بعيدا عن الخوض في عوالم الذات ومساحتها الداخلية الضيقة؛ فهو معجم موضوعي يتكلم الواقع ويعبر عنه ويرصد تحولاته .

ساد هذا المعجم في الشعر الجزائري المعاصر بشكل لافت خلال السبعينيات، حيث تجلت من خلاله معالم الواقعية الاشتراكية، التي سعت إلى التوحد بالهموم اليومية للطبقات الكادحة من خلال مجموعة الحقول الدلالية التي تشكّل منها، والتي تشمل أسماء بعض أعلام "الاشتراكية" وبعض الرموز الثورية (لوركا، نيرودا ، لينين...) ، إضافة إلى وحدات المعجم الاشتراكي من مثل (الفلاح ، السنبلة ، الفقر ، الجوع ، الرغبة ، المناجل ...) وغيرها . وقد امتد حضور هذا المعجم إلى مرحلة الثمانينيات ، ولكن بصورة أخرى مختلفة تمزج بين الواقعية الإسلامية والواقعية الثورية، كما سنأتي على توضيح ذلك .

تدرج في عرض تجليات هذا المعجم وخصائصه الدلالية ، حيث تستوقفنا بداية واقعية الشعر السبعيني متجلية في أشهر دواوين تلك المرحلة، وقد أكد الجهد الإحصائي الذي قام به الباحث " يوسف وغليسي " في أربعة دواوين منها، هيمنة الوحدات المعجمية المشكلة لهذا

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التمهيد في اللغة الشعرية

المعجم على لغتها الشعرية، كما يبين أيضا اشتراك تلك الدواوين في تواتر وحدات بعينها منه هي: الرفاق، الاشتراكية، الحمراء، الفقراء، الخبز، الدم... كآلاتي¹⁰⁵⁶ :

1 - ديوان " يا أنت من منا يكره الشمس " لزوينب الاعوج : الرفاق (13مرة) ، الاشتراكية (مرة واحدة 01) ، الحمراء (10مرات) ، الفقراء (06مرات) ، الخبز (03 مرات) ، الدم (14مرة) .

2 - ديوان "تضاريس لوجه غير باريصي"لريعة جلطي: الرفاق (11مرة) الاشتراكية (05مرات) الحمراء (مرتين 02) ، الفقراء (10مرات) ، الخبز (04مرات) ، الجوع (مرتين 02) ، الدم (04 مرات) .

3 - ديوان " الحب في درجة الصفر"¹⁰⁵⁷ لعبد العالي رزاق: الرفاق (09 مرات) الاشتراكية (04مرات) ، الحمراء (05مرات) ، الفقراء (46مرة) ، الخبز (03مرات) الجوع (مرتين 02) الدم (15مرة) .

4 - ديوان " قائمة المغضوب عليهم " لأحمد حمدي : الرفاق (11مرة) ، الاشتراكية (00) الحمراء (00) ، الفقراء (09) ، الخبز (01) ، الجوع (00) ، الدم (14) .

¹⁰⁵⁸ ونزيد على هذا الجهد الطيب إحصاء ما جاء في ديوان " فصول الحب والتحول " محمد زيتلي " حيث تواترت فيه كلمة الفقراء (11مرة) ، والخبز (مرة واحدة 01) ، والجوع (11مرة) ، أما كلمات (الرفاق ، الحمراء ، الدم) فلم نسجل لها حضورا فيه.

تشارك الدواوين الخمسة المذكورة في نسبة تواتر عالية لكلمة " الفقراء " ، مع تفاوت واضح بالنسبة للكلمات الأخرى خاصة كلمة "الرفاق" ، المشبعة بدلالة إيديولوجية زائدة، حيث يتأكد انصراف شعراء السبعينيات للتلاحم مع قضايا الجياع والكادحين ، علما بأنهم وجوه الطبقة "البروليتارية" التي تسعى "الواقعية الاشتراكية" لنصرتها والدفاع عنها .

¹⁰⁵⁶ - ينظر : يوسف وغليسي : في طلال النصوص ، ص 17 .

¹⁰⁵⁷ - ينظر : عبد العالي رزاق: الحب في درجة الصفر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1982 .

¹⁰⁵⁸ - ينظر : محمد زيتلي : الأعمال الكاملة ، ص ص 15 - 80 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التبريد في اللغة الشعرية

أما الواقعية الإسلامية فقد تجلت بشكل واضح في شعر الثمانينيات ، حيث غلب على بعض الدواوين كلمات تؤكد المرجعية الدينية والتوجه الإسلامي لأصحابها، من مثل (القرآن، السيف ، الجهاد ، الخضراء، الإيمان ، الله، الرسول محمد، أحمد (ρ) ، الإسلام...) ولعل هذا ما أكدته الدراسة الإحصائية التي قدمها "يوسف وغليسي لبعض الدواوين، والتي أفضت إلى تأكيد تواترها فيها على النحو الآتي ¹⁰⁵⁹ :

1 - وشم على زند قرشي للشاعر " عبد الله عيسى لحيلح " : الإسلام (07 مرات) الله (17مرة) ، محمد، أحمد (مرتين 02)، السيف (مرتين 02) ، الجهاد (مرة واحدة 01)خضراء (مرتين 02) الإيمان (04 مرات) ، القرآن (مرتين 02) .

2 - أغنيات النخيل ¹⁰⁶⁰ للشاعر "محمد ناصر" : الإسلام (06 مرات) الله (24 مرة) الرسول

محمد أحمد (03مرات) ، السيف (مرة واحدة 01) ،الجهاد (05) ، خضراء (04) الإيمان (02) ، القرآن (12) .

3 - عرس في مأتم الحجاج للشاعر مصطفى الغماري : الإسلام (14 مرة) ، الله (06 مرات) الرسول محمد ، أحمد (07 مرات) ، السيف (16 مرة) ، الجهاد (18 مرة) ، خضراء (08 مرات) ، الإيمان (مرة 01) ، القرآن (مرتين 02) .

لا يتردد القارئ في ملامسة الحضور المكثف لكلمتي "الله" و"الإسلام"، إضافة إلى تفاوت واضح في عدد الوحدات المعجمية الأخرى، التي حققت نسبة حضور عالية في بعض الدواوين من مثل "الجهاد" و"السيف" و"الخضراء"...

وضمن المرحلة ذاتها يستوقفنا معجم واقعي مختلف ، ومنبع الاختلاف فيه أنه معجم ثوري يتشكل من جملة الوحدات المعجمية ذات البعد الثوري التحرري ، التي أعادت إلى المشهد الشعري الجزائري وهج "الله المقدس" ، ومنها كلمات (الخيل ، السيف ، المطر ، الله البركان، العاصفة ، الطوفان ، الموج ، الصراخ ...)، وتمثل لذلك بما ورد في ديوان "في

¹⁰⁵⁹ - ينظر :يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 18 .

¹⁰⁶⁰ - ينظر : محمد ناصر : أغنيات النخيل ، ش و ن ت ، الجزائر ، 1981 م .

البدء كان أوراس" للشاعر عز الدين ميهوبي ؛ حيث تواترت فيه مجموعة من الكلمات ذات الحمولة الثورية ، كآلآتي: الإعصار (04) ، الثورة (00) ، الغضب (02) ، أوراس (17) النار (01) ، الريح (02) ، الحكام (04) ، الموج (07) ، الصراخ (03) .
إن تأمل هذه الإحصاءات يدفعنا إلى تسجيل بعض الملاحظات التي تدخل في صميم الخصائص الدلالية لهذا المعجم ، والتي نوردتها تباعا في النقاط الآتية :

1 - جنح الكثير من شعرائنا، في إطار تفاعلهم مع معطيات الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي الجزائري ، إلى حشد نصوصهم الشعرية ببعض المصطلحات وأسماء الأعلام والأمكنة المأخوذة عن المذهب الاشتراكي (الاشتراكية ، الثورة الزراعية، القرية النموذجية الفتنام ، الصراع الطبقي ...) ، حيث يكاد شعراء السبعينيات يشكلون معجما لغويا واحدا يتكرر من تجربة إلى أخرى ، ذلك أن الوحدات المسيطرة على بنية النص لا تأخذ أبعادا مختلفة عند شاعر دون آخر ، فهي مرتبطة بدلالة أحادية المعنى محددة سلفا خارج النص لا تتطلب أي اجتهاد يذكر خاصة من حيث التشكيل والدلالة، وهي ملاحظة سبق وأن أكدها "حسن فتح الباب" في قوله: « تتداخل القصائد وتشابه حتى لا يتبقى لكثير من أصحابها ما تستطيع أن تميز به قصيدته غير اسمه المكتوب ، وبذلك يزاحم الدخيل الأصيل . وهذا النسق الشعري الذي يطبع عدیدا من القصائد يتمثل في تكرار مجموعة بعينها من المفردات والصور والتراكيب والرؤى والأفكار وكذلك أساليب التعبير، وكأنهم جميعا يترامون عطاشا على نبع صغير واحد لا ثاني له »¹⁰⁶¹ .

2 - لا يتردد القارئ في الإقرار ب بروز ظاهرة "الفقر اللغوي" في شعر السبعينيات والثمانينيات على حد سواء ، وهي ظاهرة تتجلى على عدة أوجه ، منها :

1 2 - إخلاص بعض الشعراء إلى وحدات معجمية بعينها تتكرر عبر مسارهم الشعري فكأننا بالشاعر قد كتب ديوانا واحدا ، لا بل قصيدة واحدة تتكرر على أوزان مختلفة رغم تعدد دواوينه وطول مسار تجربته الشعرية ، الأمر الذي يؤكد ثبات هذا المسار وانغلاقه و بعده عن التجريب ، ولنا في تجربة الشاعر "مصطفى الغماري" خير دليل

1061 - حسن فتح الباب : شعر الشباب في الجزائر ، ص ص 36- 37 .

على ذلك ، حيث أخلص ، بحكم مرجعيته الدينية ذات التوجه الشيعي، إلى كلمات بعينها تتكرر تباعا في شعره، محتفظة بالدلالة الواحدة على تعدد السياق واختلافه، ومنها (الرؤى ، الهوى ، الشوق ، خضراء ، المسافات السكر ، الألم ، الفجر الأسى ، الوتر ، السفر ، الفجيرة ، الدروب ...) وغيرها.

2 2 -تبرز هذه الظاهرة أكثر من خلال لجوء الكثير من شعراء السبعينيات إلى المعجم الشعري المشرقي ، خاصة شعر الرواد منهم (السياب ، أدونيس ، نزار، صلاح عبد الصبور ، البياتي ...)، حيث أظهروا ولاءهم المطلق للمرجعية المشرقية ، وعجزهم المطلق أيضا عن تقديم البديل ، وهي ملاحظة أكدها الجهد الإحصائي الذي قدمه "محمد ناصر" في دراسته لبعض دواوين مرحلة السبعينيات ، وهي :ديوان "وحرسي الظل" للشاعر"عمر أزراج" ، و" الحب في درجة الصفر" لـ "عبد العالي رزاق" و"قائمة المغضوب عليهم" لأحمد حمدي ؛ حيث خلص إلى القول إنَّ « المعجم الشعري في هذه الدواوين متشابه إلى حد بعيد ، بل هو يكاد يكون مقتصرًا على ألفاظ وتراكيب كثيرة الورود في ديوان الشعراء المشاركة الرواد »¹⁰⁶² .

والحقيقة أن الظاهرة امتدت لتشمل أيضا شعر الثمانينيات ، ولعل هذا ما أكدته الجهد الاستقصائي الذي قدمه "يوسف وغليسي" عند تتبعه لظاهرة التناص في الشعر الجزائري المعاصر، في قصائد مختلفة امتدت على المرحلتين معا ، حيث أكدت الدراسة أنها ظلت محصورة ضمن (الاجترار) الذي يبقى النص الغائب جامدا لا يستفاد منه إلا في بعض المظاهر الشكلية الخارجية ، و(الامتصاص) الذي يظهر فيه النص الغائب قابلية الحركة والتحول، أما طريقة (الحوار) ، وهي أرقى مستويات التعامل مع النص الغائب حيث التفجير والتجاوز، فهي مرحلة لم يبلغها الشاعر الجزائري بعد¹⁰⁶³ .

2 3 -تبرز ظاهرة الفقر اللغوي أيضا، من خلال بعض الكلمات التي طفت على سطح القصيدة الشعرية السبعينية باسم الواقعية ، والتي شوهت جمالياتها ، ونقص ذلك

1062 - محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ، ص 107 .

1063 - للتوسع ينظر : يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص ص71- 94 .

كلمات السباب والشتيم والكلمات النابية التي يحجها الذوق الفني ويتعفف عن التعاطي معها إضافة إلى ألفاظ الجنس التي تخدش الحياء العام، نذكر من ذلك مثلا كلمات :
الختير المواخير، الماخور ، تضاجع الكلاب، الزانية ، الدعارة ، المراحيض ، مومس ... وغيرها ، وقد شاعت الظاهرة بشكل لافت عند " عمر أزراج " و"أحمد حمدي" و"عبد الله عيسى خليل" و" الغماري " .

ولعل الجدير بالطرح في هذا السياق أننا لا نستبعد انسياق شعرائنا في تعاملهم الآلي المباشر مع الواقع وراء الشائع في بعض قصائد شعراء المشرق؛ خاصة منها قصائد " نزار قباني " و"البياتي" و" مضر النواب " ، ونحن بهذا لا نلتمس لهذا التديني اللغوي مبررا بقدر ما نعمق كشف ضعف جل شعراء المرحلة وتذبذب مستواهم الفني .

- 2 4 - ظاهرة الفقر اللغوي التي ميزت شعر السبعينيات والثمانينيات، والتي أدى إلى استفحالها ولاء الشعراء - كما بينا- للمعجم الواقعي؛ قد أفرزت ضعفا واضحا في الكثير من القصائد الشعرية ، يمثل أمام القارئ من خلال كم الأخطاء اللغوية - النحوية والصرفية والإملائية - التي شوهدت وجه النصوص الشعرية، كما حطت من مستواها الفني ، والتي لا يجد لها القارئ مبررات موضوعية سوى ضعف لغة أصحابها، الناتج عن افتقاد الكثير منهم لمرجعية لغوية تراثية كافية .

وإذا كانت منهجيتنا في البحث تقوم على استقراء الظواهر وتقديم أمثلة عنها، بدون استثناء ، كما يلاحظ القارئ، فإننا بالنسبة لظاهرة الأخطاء وخروقات القواعد والأعراف المحددة .. سنسجل الاستثناء ، فبالرغم من توصلنا إلى وضع جدول كبير يُوْشِر إلى أهم تلك التجاوزات إلا أننا لن نثبت، ولن نقدم أي مثال ، ترفعا عما يمكن أن يُعتبر تصيدا للعثرات، وأيضا، جنوحا إلى غض الطرف عن الأخطاء .

هذه الظاهرة - المتفشية في شعر السبعينيات خاصة - قد شوهدت لغة الشعر الجزائري، كما حطت من القيمة الجمالية لتلك النصوص الشعرية ، بل إن هؤلاء الشعراء قد فقدوا مصداقيتهم اللغوية أمام القارئ ، وهنا نؤكد ما سبق لهذا البحث الإشارة إليه ، فالسر في ظهور هذا المستوى المتدني في الكتابة الشعرية السبعينية لا يرجع فقط إلى الواقعية. بمختلف

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التمهيد في اللغة الشعرية

تجلياتها ، بل يرجع - برأينا- في جانب كبير منه إلى عوامل عدة ، أهمها استعجال النشر ، وقلة قراءة الشعر العربي القديم عند فحوله، الذين امتلكوا ناصية اللغة ، فأصبحت عجيبة طيبة في أيديهم، وأتقنوا قواعدها فأصبحت لديهم سليقة وطبيعة متأصلة، هذا العزوف عن التراث القديم نراه ممتدا إلى الشعر الجزائري الحديث قريب العهد، مما يشكل قطيعة مع التجارب الشعرية الجزائرية السابقة ، فلو أن هذا الجيل من الشعراء قد قرأ فقط شعر "مفدي زكرياء" قراءة واعية متبصرة لما نزل بالقصيدة الجزائرية عن المستوى الذي وصلت إليه في شعر هذا الأخير .

ومع ذلك ينبغي ألاّ نعمم هذا الحكم على الشعراء جميعهم ، حيث نستثني بعض التجارب التي حفظت ماء وجه الشعر الجزائري في تلك المرحلة ، والمرحلة التي تلتها ، حيث أظهرت امتلاكها لناصرية اللغة بامتياز ، الشيء الذي سمى بها عن الوقوع في تلك المزالق ، ونمثل لذلك بتجربة الشاعر "مصطفى الغماري" وكذلك تجربة "عبد الله عيسى لحيلح" و"عز الدين ميهوبي" وغيرهم .

وفي جانب لغوي آخر، نسجل على كثير من التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة، لجوءها إلى توظيف لغة قاموسية قائمة على ألفاظ معجمية ، تنبعث منها ريح "محمود سامي البارودي" وهو يحيي لغة الشعر القديم في العصر الحديث؛ ولنا في ديوان "تحزب العشق يا ليلي" للشاعر "عبد الله حمادي" المثال الواضح على ذلك، حيث لجأ إلى تكرار ألفاظ قاموسية بعيدة عن تداولنا اللغوي المعاصر مثل: الغبوق الفتيق ، المقتر ، المنيف ، صافنة ... وغيرها¹⁰⁶⁴ .

هناك تجربة أخرى، توظف لغة تراثية، لكن بكثير من الاقتدار والتمكن وتشرب التراث، مما يجعلها موقفا واختيارا، وليس عجزا وهروبا، إنها تجربة الشاعر "عبد الله عيسى لحيلح" التي تفوح منها رائحة فحول الشعر العربي القديم وخاصة "امرئ القيس" و"الناطقة الديباني" و"الأعشى" و"طرفة بن العبد" و"حسان بن ثابت" و"المتنبي" ، حيث نقف في شعره على تواتر كلمات : حادي ، العيس البين ، الوشم¹⁰⁶⁵ وغيرها بشكل لافت، ولعل جنوح التجربة إلى

1064 - عبد الله حمادي : تحزب العشق يا ليلي ، ص 45 ، 45 ، 57 ، 125 ، 178 على التوالي .

1065 - ينظر : عبد الله عيسى لحيلح : غفا الحرفان ، ص 26 ، 26 ، ص 77 ، ص 78 على التوالي .

أسلوب المعارضات يفسر إغراقها في اعتناق لغة الفحول المعارضين، بكثير من التحدي وتأکید الذات.

4-2- المعجم الوجداني :

يعتبر هذا المعجم مضادا للمعجم الواقعي ، حيث إنه معجم ذاتي غنائي «يسعى إلى "تذويت" الموضوع ، ويسمه بسمات وجدانية واضحة تقوم على دوال رقيقة ناعمة ، تنفذ إلى وجدان المتلقي بصورة حدسية ، بحكم قربها من ذاته ومعايشته الذاتية لها»¹⁰⁶⁶ ، على عكس المعجم الواقعي الذي لا يهتم بعوالم الذات لانكباها — كما بينا — على الواقع بموضوعاته وقضاياها.

يقوم هذا المعجم على سلسلة الكلمات المرتبطة بالمشاعر والأحاسيس الداخلية؛ وخاصة منها شعور الحب والشوق والفراق ، إضافة إلى الذكريات ، والماضي ، والحلم ، والغربة والعذاب والحنين.. وغيرها

كما تندرج ضمن هذا المعجم أيضا كلمات مستمدة من الطبيعة ، على اعتبار أنها البديل الموضوعي لعالم الداخل ، ومن بينها كلمة : البحر ، والموج ، والشاطئ ، والشراع ، والغيم والليل ، والنهر ، وغيرها.

يكشف التبع المرحلي للغة الشعر الجزائري المعاصر عن تحولها صوب هذا المعجم في مرحلة الثمانينيات، عند جميع شعرائها ، حتى الشعراء الملتزمين منهم ، ويعد هذا تحولا تجريبيا عميقا في المعجم الشعري الجزائري ، الذي كان خاضعا — كما بينا — للواقعية الاشتراكية في السبعينيات.

ولعل الجدير بالطرح في هذا السياق هو التأكيد على أن هذا التحول لم يكن وليد صدفة بل هو نتاج تفاعل جملة من العوامل، من أهمها:

1066 - يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 09 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التعبير في اللغة الشعرية

- تراجع المشروع الاشتراكي ، أمام انفتاح المجتمع الجزائري على تحولات متعددة ، غيبت ملمح اتجاه ثابت ومسيطر على المرحلة ، وهو ما انعكس في شعر الثمانينيات الذي تحرر من الالتزام بقضية واحدة محددة .
- الرغبة في تجاوز هنات المرحلة السابقة ومزلقها ، بالتحول صوب الذات والإصغاء الجيد لهمومها وأحلامها، وهو ما جعل شعر الثمانينيات يترفع عن التقريرية والخطابية وعن المباشرة والوضوح .
- العودة الفاعلة إلى التراث الشعري العربي القديم ، والتوحد بغنائيه التي أثمرت تلك الصيغة الوجدانية، والتي ميزت الشعر الجزائري في هذه المرحلة تحديدا .
- وقد ساهمت هذه العوامل مجتمعة في تشعب لغة الشعر الجزائري المعاصر ، في هذه المرحلة بالذات، بين العاطفية الوجدانية الدافئة ، والمأساوية الحزينة المتشائمة ، والصوفية العرفانية السامية وهي ظاهرة تجاوزت بها هذه اللغة أحادية الرؤية والمسار التي ميزت المراحل السابقة . وما دام التزوع إلى الذات هو العامل الأساس في ظهور هذا المعجم ، فإنه أيضا العامل الأساس الذي ساهم في بروز البصمة الشعرية الخاصة التي يمكن لها أن تميز تجربة شاعر عن آخر.
- نمثل للمعجم الوجداني المأساوي بتجربة الشاعر "عبد الله بوخالفة" ، حيث يقف القارئ المتتبع لقصائده¹⁰⁶⁷ على تواتر كلمات مشحونة بمالة إضافية من الكآبة والحزن ، من مثل : الكفن العثرات ، قفار ، الشوك ، الأشواك ، الدمع ، الدموع ، الرحيل ، الريح ، الجنون ، الصراخ العطش ، الموت ، الملح ، الهذيان ، الرماد ، النواح ، الأحزان ، الضباب... وغيرها . أما المعجم الوجداني الصوفي ، فقد شهد تباينا واختلافا نتيجة اختلاف التجارب التي نحت صوب هذا الاتجاه وتعددتها في مرحلة الثمانينيات تحديدا ، وفي هذا السياق أكد "يوسف وغيلسي" انقسام هذا المعجم على نفسه ثلاثة أقسام¹⁰⁶⁸ :

1067 - للتوسع ينظر : عبد الناصر خلاف : أسفار الشاعر عبد الله بوخالفة ، ص ص 26 - 103 .

1068 - ينظر : يوسف وغيلسي : في ظلال النصوص ، ص 13 .

- 1 - صوفية الذوبان في الذات الإلهية وما يمت إليها بصلة ، وقد مثل له الباحث بتجربة "مصطفى الغماري" الذائبة في حب (خضراء) ذات الوهج الإيديولوجي الإسلامي .
- 2 - صوفية الذوبان في روح المرأة ، مثل لها بتجارب " الاخضر فلوس " و " مصطفى دحية " و " أحمد عبد الكريم "؛ والحقيقة نقول أنه ذوبان في الجسد أيضا، حيث يعتبره هؤلاء الشعراء وسيطا من أجل بلوغ مرتبة التجلي .
- 3 - صوفية الذوبان في الوطن والثورة ، وقد مثل لها بتجربة " عثمان لوصيف " الرائدة. فأما بالنسبة لصوفية الشاعر " مصطفى الغماري " فنرى أنها واضحة المعالم، مكشوفة الرأس والوجه أمام القارئ لا يجد صعوبة في تحديد تفجرها من العقيدة التي يؤمن بها ، والتي لا يتردد في تكرار الجهر بها كل مرة ، من ذلك قوله ¹⁰⁶⁹ :

أغليتُ في عَيْنِكَ سِحْرًا قَاهِرًا لم يُلَفْ إِلَّا سَاحِرًا .. لم يُسَحَّرْ!
أُفُقٌ مِنَ الْأَسْرَارِ فَانْهَلْ وَابْتَهَلْ في دَارَةِ الْعُرْفَانِ وَاعْطِفْ وَاهْضُرْ!
أَوْكَلَّمَا كُشِفَ الْحُجَابُ رَأَيْتَنِي وَحَدَيْ .. أَسَاوُرُ دَهْشَتِي وَتَحْيَرِي!
ورأيتني أروي قَصِيدَ تَشْيُعِي لكِ في المقامِ وأدمعي في الْحَجَرِ!
أُفُقٌ مِنَ الْأَسْرَارِ فَانْصِتْ لِلْوَصْلِ أَشْهَى بَعْدَ طُولِ تَعَسُّرِ
واقْتَرَبْ

واملاً حنايا القلبِ من عَتَبَاتِهَا ما شِئْتَ من نُورٍ وَبُوحٍ أَخْضَرَ!
والثم جبين الشمسِ في قَسَمَاتِهَا واستوح فرع غدائر لم تَغْدُرْ!

نقف في هذا المقطع على كلمات مستقاة من معين المعجم الصوفي الخالص (الأسرار العرفان كشف الحجاب ،الابتهاال، المقام ، الوصل ، الاقتراب ، النور) وأخرى ترتبط بتوجهه الإيديولوجي (تشيع أخضر) ، ولذلك فروؤيته الصوفية ذات طابع إيديولوجي خاص ولعل هذا ما أوضحه " أحمد يوسف " بقوله: « تشكل سيميائية الاخضرار في خطابه الشعري قيمة مهيمنة لها أبعاد فكرية وفنية يمكن أن تكون لديه ما اصطلح عليه لوسيان غولدمان برؤيا العالم

1069 - مصطفى محمد الغماري : قصائد منتقضة -أسرار من كتاب النار ، ص 41 .

. إن هذه الرؤيا للعالم التي تتعالت بالعرفانية في تعبيرها . فهي التي سمحت للغماري أن يكون صوتا متفردا داخل خريطة " شعر السبعينات " . وأعطت صورة مغايرة لما كان عليه هذه الخطاب في تلك الفترة . بيد أن خطاب الغماري الشعري لم يفلت من دائرة الاحتفاء بالمضمون على خلق أشكال تعبيرية لهذه الرؤيا فكان محتقنا بإيديولوجية مضادة وسقط هو الآخر في تلك النمطية التعبيرية التي وسمت بميسمها شعر جيله ، ولكنه يبقى صوتا شعريا له حضوره المتميز في خريطة المشهد الشعري الجزائري الحديث»¹⁰⁷⁰ .

أما عن صوفية الحلول في جسد المرأة وفي روحها ، فمثل لها بقصيدة " رقية " للأخضر فلوس¹⁰⁷¹ ، حيث الصفات التي تتابعت في القصيدة، والتي تنقل قارئ القصيدة إلى العوالم النورانية الصافية ، فرقية الشاعر هي مرتقى الروح نحو معارجها ، وهي سيدة الوعد ، وهي القادمة فوق مركبة السحب، تلتحف الشمس والقمر المستنير ، وهو لذلك كله في حالة توق دائم إليها كي يأخذ من وهجها ما يعطيه القوة كي يستمر .

في حين تدخلنا صوفية الشاعر " عثمان لوصيف " إلى عوالم الحلول في جسد الثورة، ونمثل لها بما جاء في قصيدة " العناق الطويل " ¹⁰⁷² ، التي يقول فيها :

كَاشْتَعَالَ الْبُحُورِ فِي الْأَجْفَانِ	التَّقِينَا عَلَى نَزِيفِ الْأَغَانِي
وَتَعَانَقْنَا بَعْدَ دَهْرِ فُرَاقٍ	كَعَنَاقِ الْبُرْكَانِ الْبُرْكَانِ
واعتَصَرْنَا الْغَرَامَ شَهَقَةً مِلْحَ	وانْعَمَسْنَا فِي لَجَةِ النِّيرَانِ
آهِ يَا لَذَّةَ الْحَرَائِقِ مَاذَا	أَيُّ عُمُرٍ فِي عَالَمِ الذَّوْبَانِ؟!
لَا تُدَارِي جِرَاحَنَا فَهِيَ أَضْحَتِ	لَا تُبَالِي بِالْكَفْرِ وَالْإِيمَانِ
قَرَبِي قَرَبِي الصَّوَاعِقِ مِنَا	وانْقَضَيْنَا عَلَى حُدُودِ الزَّمَانِ
وَتَمَایَلُنَا وَانْحَنَيْتِ بِلَهْفٍ	أَتَمَلِي عَيْنِيكَ دُنْيَا افْتِنَانِ
اقْرَأِ الْبَحْرَ فِيهِمَا وَالْمَرَايَا	وَتَشِفِ الْأَكْوَانِ عَنِ الْأَكْوَانِ

1070 - أحمد يوسف : يتم النص ، ص ص 231 - 232 .

1071 - الأخضر فلوس : عراجين الحنين ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، دار هومة ، الجزائر ، ط 1 ، 2002م ، ص 51 .

1072 - عثمان لوصيف : الكتابة بالنار ، دار البعث ، للطباعة والنشر ، قسنطينة ، الجزائر ، ط 1 ، 1403هـ - 1982م ، ص 48 .

تمثل أمام القارئ ثنائية المرأة الحبيبة / الثورة ، إذ يكشف نص القصيدة عن رحلة جهنمية في جسد هذه المرأة المختلفة ؛ تماما كما حددتها بنية الاستهلال ، حيث تستوقفنا في هذا المقطع القصير عبارات تحوي بين جانبيها معجما صوفيا خالصا ، قوامه الحلول في الجسد لبلوغ مرتبة التحلي والمشاهدة ، وهو ما نستشفه من قوله : "اعتصرنا الغرام " ، " شهقة الملح " ، " لجة النيران " ، " عالم الذوبان " .

ولعل ما يمكن الركون إليه بعد تأمل هذه النماذج الشعرية السابقة هو الإقرار بأن المعجم الشعري الجزائري المعاصر قد عرف تحولا كبيرا في هذه المرحلة ، من حيث التزوع إلى عوالم الذات والإصغاء العميق لجميع هواجسها ، ومحاولة تنقية اللغة من شوائب الواقعية التقريرية التي طبعت المرحلة السابقة ، والجنوح بها صوب بنيات جديدة منفتحة على تعددية القراءة ، وهذه مؤشرات تبشر بمراحل تحريرية أكثر عمقا ، وأكثر توحدا بعوالم الذات الجزائرية الفاعلة والقادرة أيضا على إحداث التجاوز الفني بامتياز .

4-3- المعجم التأملي :

آثرنا استخدام هذا المصطلح لتمييز المعجم الشعري لمرحلة الاختلاف - التسعينيات وبدايات الألفية الثالثة - عن المرحلة التي سبقتها ، ذلك أن القارئ لشعر هذه المرحلة تحديدا يقف على جنوح خاص نحو التعمق في التأمل الصوفي ، وإضفاء هالة ميتافيزيقية على العالم وعلى النظرة للأشياء والتفاعل معها ، تشيع حالة من اللاانتظام والفوضى ، تغيب المعنى في أقاصي النص ، الأمر الذي يستفز القارئ وي طرح أمامه تساؤلات عميقة حول أبعاد هذه الحالة ومرجعياتها .

أشار " أحمد يوسف " في دراسته لشعر اليتم إلى خصوصية هذه المرحلة ، وانفتاح لغتها على الضدية التي تنصهر في بوثقتها جملة من المتناقضات ، حيث تتراوح فيه « عرفة النص وإيروسيته بين المعنى واللامعنى ، بين الشكل واللاشكل ، وبين النظام والانظام . وهكذا يصبح شعر اليتم نواسا متأرجحا بين هذين القطبين ، إذ يريد أن يتحرر من المعنى التي ترادف

في متنه الموت والزمن المكرور أما اللامعنى فتحيل على الخلق وانبثاق الوجود من اللانظام لتعيد اللغة ترتيبه وتأثيره من جديد»¹⁰⁷³.

يقف القارئ لشعر المرحلة على تواتر غير عادي لمجموعة من الكلمات المشحونة دلاليا بهذا الفيض التأملي المتملص من كل المرجعيات السابقة ، والمنطلق بمفرده صوب فضاءات مجهولة منها خاصة كلمات : التيه، المتاه، الصمت، السفر، الرحيل، اليتيم، الموت، الجسد، الخو ... ونمثل في هذا السياق بديوان "جسد يكتب أنقاضه"¹⁰⁷⁴ للشاعر "حكيم ميلود"، حيث تفرض الثنائية الجدلية (الجسد/الموت) حضورها مند صيغة العنوان ، وهي ثنائية مرتبطة بصيرورة تحويلية مفتوحة زمنيا على الآتي جسدها صيغة الفعل المضارع (يكتب)، ومع هذه الحركة المتملصة من الماضي ، والمسكونة بسحر الآتي تشكل قصائد الديوان لترسم فضاء المتاه الذي يرسخ تيمة "اليتيم" ويجسدها نصيا مند العتبات "في البدء كان التيه"، "هبوب بدون القيامات" "حجر المتاه"، و"وردة التيه" التي ورد فيها¹⁰⁷⁵ :

كَانَ دَمٌ يَتَوَشَّجُ بِالشَّمْسِ ، يَفْتَحُ نَافِذَةً
لَوْجُوهٍ تُطِلُّ عَلَى لَيْلِهَا
كَانَتْ الْأَرْضُ مَرَشُوشَةً بِهَتَافِ كَتُومٍ
يَخْضُ الْجُدُورُ ، وَيُشْعِلُ صَمَتَ الْخَرَابِ :
تَجِيءُ السُّلَالَاتُ فِي إِثْرِهِ لَا مَلَامِحَ
تُرْشِدُ صَرَخَتَهَا لِلْبُحَيْرَاتِ
لَا مِلْحَ فِي عَتَبَاتِ الْبُيُوتِ
لَا رَفَةَ لِلْعَصَافِيرِ تُوقِظُ أَغْنِيَةَ مَنْ شَجَرَ
لَا مَرَايَا لِسَيِّدَةٍ عَانَقَتْ فِتْنَةَ الشَّبَقِ الْمُسْتَبَاحِ ..

1073 - أحمد يوسف : يتم النص ، ص 242 .

1074 - حكيم ميلود : جسد يكتب أنقاضه ، منشورات /الجاحظية ، الجزائر ، 1996 م .

1075 - المصدر السابق ، ص ص 55-56 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التهرب في اللغة الشعرية

تناسل الكلمات المشكلة لفضاء الموت في هذا المقطع تباعا (الدم ، الليل ، الصمت الخراب) وهو في حقيقته موت يلون وجه الحياة فيما يبحث لها عن معنى جديد مختلف ، يجسده هذا التواشج الضدي في العبارات الآتية : "دم يتوشج بالشمس" ، "هتاف كتوم" ، "صمت الخراب" .

هذه الضديّة التي ترسم عوالم "حكيم ميلود" الشعرية، وتلف النص بهالة من الغموض تسكنه في حيز المختلف الإبداعي بامتياز ، مصدرها "قلق النبع" وسحر التوحد بالنسوغ حيث اليتيم الذي حرر الذات من عبء أبوة لم تختبرها ، فراحت تردد في الجموع قناعتها قائلة¹⁰⁷⁶ :

لا تُصَدِّقْ نَهرَ آبائِكَ وابْحَثْ
عَنْ طَرِيقٍ لَمْ تَطَّأْهُ قَدَمٌ
عَنْ كَلَامٍ لَمْ تَقُلْهُ شَفَاةً
وانثُرِ القَلْبَ عَلَى سَهْوِ الفُصُولِ
تَجِدُ الأَرْضَ مَوَاقِيتَ لَحْوِ
يَكْتُبُ المَوْجُ تَفَاصِيلَهُ نَسِيَانًا

يجسد هذا المقطع فكرة "يتم النص" التي قال بها "أحمد يوسف" في دراسته للنص الشعري الجزائري المختلف ، نص العشريتين الأخيرتين ، الذي أعلن تملصه من ماضيه الشعري ، واقتلاع نفسه من موات الحاضر ، فيما يسعى دائما إلى التوحد بسحر الآتي، الذي يضمن له بلوغ مرتبة العرفانية والاستشراق والنبوءة .

وأمام هذا الهوس بالاستباق تفقد الأشياء معناها السابق ، إذ يمحي ويموت ، فلا يبقى لها منه إلا الصمت المشحون بالمعرفة ، والمتوشج بالغموض، الذي يسمو بها على التقريرية والوضوح ، ليسكنها حيث التشفير اللغوي الخلاق، وهذا ما خلص إليه الشاعر بقوله¹⁰⁷⁷ :

1076 - المصدر نفسه ، ص 07 .

1077 - المصدر السابق ، ص 56 .

كُلُّ شَيْءٍ يَمُوتُ ..
وَيَقَى عَلَى قَدَمَيْنِ مِنَ الْمَوْجِ ظِلُّ الصَّبَاحِ
وَنَبْعٌ يَهْزُ الحَجَرُ
وَرَدَّةٌ تَبْقَى
وَيَقَى السُّكُوتُ .

أظهرت هذه التجربة قدرة على كتابة النص العرفاني ، الذي يتجاوز سطحية الموقف الانفعالي إلى عمق الرؤيا ، القائمة على تقمص عميق لحالة الوجد الصوفي الخلاق، بعيدا عن اجترار المفردة المقتطعة من عمق المتن الصوفي، مسلوقة الروح والوهج، والحقيقة أنها ملاحظة تجد لها ما يدعمها في عديد المنجزات الشعرية التي عرفت هذه المرحلة ، خاصة منها تجربة الشاعر "عبد الله العشبي" في ديوانه "مقام البوح" والشاعر "ميلود خيزار" في "شرق الجسد"¹⁰⁷⁸ حيث نذكر لهذا الأخير قوله في قصيدة "لكن أبي"¹⁰⁷⁹ :

لَكِنْ أَبِي
لَا يُدْرِكُ أَسْئَلَةَ الْبَحْرِ
وَلَمْ يَقْرَأْ مَوْجَةَ أُمِّي
لَمْ يَفْهَمْ كَيْفَ اشْتَعَلَتْ
وَاحْتَرَقَتْ جُدرانُ حديقته
نرجسة مَلْعُونَةٌ
وَمَتَى طَلَعَتْ فِي أَرْضِ الْعَائِلَةِ الْحَجَرِيَّةِ
تِلْكَ اللَّيْمُونَةُ ؟
جَسَدِي
نَارٌ فِي قَشِ النَّامُوسِ
جِسْمِي سَدُّ

1078 - ميلود خيزار : شرق الجسد ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2000 م .

1079 - المصدر نفسه ، ص ص 43 - 44 .

وأنا .. ماءً محبوس .

في أعماق هذا المقطع الشعري يسكن اليتيم ، ويسكن الرفض والتمرد على سلطة تفتقد الوعي . بمنطق التحول فيما تعلن استسلامها للثبات والجمود ، هذا المعنى يصل إليه القارئ بعد تأمل في لغة النص وتبع لتراكيبه، التي غسلت الكلمات من دلالاتها السابقة وألبستها دلالات جديدة خرجت بها عن المألوف اللغوي في الشعر الجزائري المعاصر .

إن في تأمل هذه السيرة التحويلية الفاعلة التي عرفها المعجم الشعري الجزائري المعاصر ما يعمق قناعتنا بانفتاحه الكبير على التجريب ، الذي أتاح لهذا الخطاب تجاوز تقريرية السبعينيات ووجدانية الثمانينيات - على تعدد اتجاهاتها - وصولاً إلى عرفانية تأملية في التسعينيات وبداية الألفية الثالثة، وكلها نقلات لا تؤمن إلا بالتجريب الواعي الخلاق، الذي يضمن ثراء التجربة الإبداعية واستمراريتها .

5 - الصورة الشعرية / الرمز :

يسعى هذا المبحث إلى تعميق مسار الدراسة من خلال الوقوف على السيرة التحويلية التي شهدتها الكلمة الشعرية في سياقاتها التركيبية ، والتي حاولت أن ترقى بها من البساطة والوضوح إلى الرمز ؛ هذا الأخير الذي فتح تلك التراكيب على المتعدد القرائي بامتياز، حيث أصبحت الكلمة/الرمز النواة الأساس في تشكيل الصورة الشعرية ورسم تحولاتها ، بل وفي رسم تحولات النص الشعري ككل.

وفي هذا السياق نشير إلى أن المنحى التشكيلي الرمزي يعد من أهم مستويات دراسة الصورة حديثاً، وذلك لارتباطه باللغة وإيقاعها من جهة وبالرمز من جهة ثانية ، «فالثابت أن اللغة تمثل الركيزة الجوهرية لكل ظاهرة تشكيلية للصورة من خلال ما تنسجه من علائق بين المفردات في إطار الوظيفة الشعرية التي تنجزها وفي سياق الانزياح الذي يحدثه تشابك المفردات وتركيباتها وفيما تحمله من طاقات رمزية إيحائية» ¹⁰⁸⁰ ، وعليه يتحول الرمز إلى طاقة تعبير

1080 - خالد الغريبي : في قضايا النص الشعري العربي الحديث - مقاربات نظرية وتحليلية (أدونيس ، البياتي ، درويش ، حجازي ، عبد الصبور) نماذج ، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع ، تونس ، ط1 ، 2007 ، ص ص 256 - 257 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التجريب في اللغة الشعرية

وإحياء لآبد منهما في كل صورة ، فكل انتقال من الوضع الحقيقي للغة إلى الوضع الرمزي يقتضي تصويراً ذهنياً من جهة الشاعر وتمثلاً تأويلياً من جهة المتلقي .

ولعل الجدير بالطرح في هذا المقام هو التنبيه إلى أهمية دراسة الصورة الشعرية في الكشف عن تجليات التجريب في النص الشعري، لأنها من أهم مقاييس الإبداع فيه؛ «فلا شعر بلا صورة، ولا صورة بلا لغة متوقدة بالفن، وإيقاع نابض وبناء محكم وخيال فسيح ورمز خصب. ومن هنا يمكن القول إن دراسة الصورة الشعرية مقترن أشد الاقتران بهذه العناصر جميعاً التي تكوّن مدارات الشعرية المتشابكة»¹⁰⁸¹ .

ولن يتأتى للباحث/القارئ رصد تجليات التجريب في تشكيل الصورة الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر إلا بعد تتبع أساليب تعامل الشاعر معها عبر المسار التطوري الذي عرفه هذا الشعر، وهو ما سيفضي به إلى إقامة موازنات من شأنها الكشف عن جماليات التجريب في هذا الجانب تحديداً من النص الشعري .

وقد أفضى بنا تتبع هذا المسار إلى الإقرار بأن بدايات تعامل الشاعر الجزائري مع الصورة الشعرية كانت تقليدية محضة ، ونقصد بذلك الخطاب الشعري السبعيني الذي اعتمد على البوح التقريرية المباشر وعلى النبرة الخطائية الغارقة في تقمص الشعارات السياسية الباردة ، مع جنوح بين الحين والآخر إلى اعتماد الزخرفة البلاغية، وهي جميعها قد عادت عليه بالقصور والضعف الفنيين.

تتجلى هذه التقريرية بوضوح في لغة " أحمد حمدي " المحشوة بالحقائق العادية المباشرة التي يخرج بها بالنص عن حدود الشعرية، ومنها قوله مثلاً¹⁰⁸² :

أَنَا مَا زِلْتُ هُنَا يَا أَصْدِقَائِي
إِنَّمَا يُمَكِّنُ أَنْ أَحْكِي لَكُمْ
كُلَّ خَفَايَاي
وَهَذِي مِهْنَةُ الشِّعْرِ ...

1081 - المرجع نفسه ، ص 250 .

1082 - أحمد حمدي : قائمة الغضوب عليهم ، ص 69 .

وَكَأَنَّ عَلَمْتَنِي
خَطَرَ الحَرْفِ
وَطُعْمَ الكَلِمَاتِ..
آه .. مَا أَقْسَى الحَيَاةَ ! .

وإذا كان لهذه التقريرية ما يبررها تاريخيا ، على اعتبار أنها الظاهرة المميزة لشعر السبعينيات بوجه عام، فإنه من غير المبرر لجوء الشاعر إليها في مراحل متأخرة من تجربته الشعرية ، حيث تستوقفنا في ديوانه " أشهد أنني رأيت " ¹⁰⁸³ الكثير من القصائد التي حاول فيها إيصال مخزونه الفكري إلى القارئ من أقرب السبل وبأسهل الوسائل ، ربما خوفا من ضياع جوهر الفكرة في خضم إحياءات الخيال الشعري وامتداداته الفنية المفتوحة على اللامنتهي ومن ذلك مثلا قوله في قصيدة "جامعي" ¹⁰⁸⁴ :

بَعْدَمَا حَاصَرْتُهُ الدُّيُونُ
وَقَفَ الجَامِعِي الحَزِينُ
يَتَأَمَّلُ أسْئِلَةَ الامْتِحَانِ
وَأَوْرَاقَهُ
وَبَقَايَا المَكَانِ
الَّذِي لَمْ يُعُدْ كَالْمَكَانِ .

فالشاعر - كما يبدو - لم يستطع تطوير أدواته الفنية ، إذ بقيت لغته تقليدية بسيطة ، لم تتخلص بعد من " كاف " الشبيه التي توطد منطقية العلاقة بين (المسند) و(المسند إليه) في جملة الشعرية ، وعلى الرغم من طول مسار تجربته الشعرية لا يزال يكتب القصيدة بروح السبعينيات التقريرية الواضحة ، ومن ذلك أيضا قوله في قصيدة " ما لم يدونه المتنبى " ¹⁰⁸⁵ :

يَا أَبَا الطَّيِّبِ المَتْنَبِيِّ

1083 - ينظر :أحمد حمدي : أشهد أنني رأيت ، دار الحكمة ، الجزائر ، سبتمبر 2000 م .

1084 - المصدر السابق ، ص 63 .

1085 - المصدر نفسه ، ص ص 24 - 25 .

كَافُورُ أَصْبَحَ
شَيْئًا مِنَ الْقَاذُورَاتِ الْحَدِيثَةِ
وَشَيْئًا مِنَ النَفْطِ
وَالْخُرَدَوَاتِ السِّيَاسِيَةِ الْبَالِيَةِ
كُلُّ شَيْءٍ إِلَى الْهََاوِيَةِ
لَا اسْتِرَاكِيَّةَ فِي الْمَبَادِئِ
وَلَا أُمَّةً وَاحِدَةً
كُلُّ شَيْءٍ إِلَى أَمْرِيكََا
يَسِيرُ عَلَى نَعْمَةٍ وَاحِدَةٍ .

والحقيقة نقول أن القصائد الشعرية التي نحت هذا المنحى من التقريرية والوضوح كثيرة في شعرنا الجزائري ، خاصة ما كتب منه في مرحلة السبعينيات ، حيث غلبت عليها الفكرة واعتلتها النبوة الخطائية ، فتحولت إلى عادي مسلوب الخيال والشعرية ؛ ونمثل لذلك بجل قصائد " علاوة جروة وهي " التي نذكر منها ¹⁰⁸⁶ :

يَا شَعْبَ مَدِينَتِي
أَنْظُرْ أَيْنَ أَخْطَأُكَ الْعَذْرَاءُ
وَأُمُّكَ أَفَلَا تَرَى
أَنْهُمْ خَلَفَ قُضْبَانِ السُّجُونِ
فَتَعَالَ وَخُذْ بِيَدِي
وَخُذْ سِلَاحَكَ الْفَتَاكَ
وَانْظُرْ إِلَى هَذَا الدَّخِيلِ اللَّعِينِ
لَا تَدَعِهِ يَبْنِيَا
فَهُوَ غَرِيبٌ فَوْقَ الشَّرَى
اقتله...

1086 - جروة علاوة وهي : الوقوف بباب القنطرة ، ص 53 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التمهيد في اللغة الشعرية

يلاحظ القارئ تحول القصيدة الشعرية عند هؤلاء الشعراء إلى أداة خطائية وإعلان جماهيري جاف، تتزاحم فيه عبارات كثيرة التداول في الخطابات السياسية والاجتماعية إلى حد الابتذال ، وقد كان اندفاعهم وراء المشاريع الاشتراكية والثورة الزراعية سببا في تراجع الجانب الفني لتجارهم الشعرية تراجعاً كبيراً، وهذا ما نلاحظه أيضاً في شعر "زينب الاعوج" و"ربيعة جلطي" و"عبد الله حمادي"، و"عبد العالي رزاقى" ... هذا الأخير الذي أظهر ولاءه لشعارات الثورة الزراعية، وهو أمر عابه عليه بعض الدارسين¹⁰⁸⁷، على الرغم من أنه لم يكن مستثنى في ذلك عن السائد الشعري في عصره، ونمثل لهذا التغي بالثورة الزراعية بقوله¹⁰⁸⁸:

يَا أَيُّهَا الشُّعْرَاءُ

حَوَّلْنَا السَّفِينَةَ نَحْوَ مِينَاءِ جَدِيدٍ

لُغَةِ الْمَنَاجِلِ

وَالْمَعَاوِلِ / عَلَّمَتْنَا :

كَيْفَ نَحْرُثُ ، كَيْفَ نَزْرَعُ ، كَيْفَ نَحْصَدُ ، كَيْفَ نَبْنِي ،

كَيْفَ نُعَلِي ، كَيْفَ نُصْبِحُ ثَائِرِينَ .

وإذا كانت النبرة الخطائية ولغة الشعارات السياسية والإيديولوجية قد شوهت جمالية الشعر السبعيني ، إن لم تكن قد غيبتها تماماً ، فإن للجنوح نحو الزخرفة البلاغية بحجة استعراض المرجعية التراثية أمام قارئ القصيدة الأثر ذاته ، فقد ساد في كثير من التجارب الشعرية - في السبعينيات والثمانينيات على حد سواء - التجنيس المفرط ، والتلاعب بالألفاظ وغيرها من الأساليب البلاغية التي ترفعت عليها لغة الشعر الحديث . ونمثل لذلك بما جاء في قصيدة " سلاف أنت يا قلبي " للشاعر عبد الله حمادي ، حيث يقول¹⁰⁸⁹ :

وَذَكَرْتَنِي بِأَيَّامِي الَّتِي سُلِبَتْ مِنْ الشَّبَابِ كَمَسْلُوبٍ بِلا سَلْبٍ

1087 - ينظر : عمر أزرع : الحضور ، ص 24 .

1088 - عبد العالي رزاقى : الحب في درجة الصفر ، ص ص 41 - 42 .

1089 - عبد الله حمادي : تحزب العشق يا ليلي ، ص 111 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التجريب في اللغة الشعرية

وهذا أسلوب مجوج حتى في نقدنا البلاغي القديم لأنه ينقص من فصاحة الشاعر، كما يشوه لغته الشعرية¹⁰⁹⁰ ، ومن هذا أيضا ما جاء في قصيدة " الأميرية " للشاعر " عز الدين ميهوبي " التي يقول فيها¹⁰⁹¹ :

كُنَّا وَكَانُوا وَكَانَتْ كُلُّنَا كَلِمٌ وَكَانَ يُعْرِبُهُ - الْأَعْرَابُ - نُقْصَانًا

بل إن هذا الأسلوب قد بلغ في بعد القصائد حدا من البساطة يشكك القارئ في أمر انتمائها إلى مملكة الشعر ، ومن ذلك مثلا ما جاء في قصيدة " أقوال ممنوعة " للشاعرة " ليلي راشدي " حيث تقول¹⁰⁹² :

لَمْ أَعُدْ أَعْرِفُ
مَا أَقُولُ وَمَا لَا أَقُولُ
وَبِمَا أَنَ الْقَوْلُ
مَحْضُور [كذا] عَلَى أَمْثَالِي
وَالْبُوحَ مَمْنُوعٌ مَمْنُوعُ
أَقْسَمْتُ ...
بِالْبُؤْسِ .. بِالْجُرْحِ .. بِالْفَقْرِ .. بِالْعَذَابِ
أَنْ ...
أَقُولُ ... وَأَقُولُ ... وَأَقُولُ .

هذه النصوص الشعرية على بساطتها مهمة بالنسبة للباحث في التحولات التي لحقت الشعر الجزائري المعاصر ، إذ ستتيح له موازنتها بغيرها من النصوص في مراحل لاحقة من شأنها الكشف عن عمق التجريب الذي لحق هذا الشعر في سعيه نحو التطور والنضج ، حيث نقف في بعض نصوص الثمانينيات ، وفي كثير من نصوص التسعينيات وبدايات الألفية الثالثة، على

1090 - ينظر : يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 50 .

1091 - عز الدين ميهوبي : في البدء كان أوراس ، ص 85 .

1092 - ليلي راشدي : متاهات الصمت ، دار البعث للطباعة والنشر ، قسنطينة ، الجزائر ، ط 1 ، 1403 هـ - 1982 م ، ص 17 .

جنوح نحو الانزياح والتوظيف الفاعل للرمز سمت به عن بساطة مرحلة السبعينيات وتقليديتها

وقد كانت لنا في موضع سابق من هذا البحث وقفة عند عبور شعراء " الثمانينيات " إلى بنية لغوية جديدة ، قوامها تجاوز تقريرية اللغة السبعينية ، عن طريق اعتماد الرمز الذي يسقط كل القرائن المنطقية بين (المسند) و (المسند إليه) في الجملة الشعرية ، ويخلق فجوة من شأنها خرق أفق انتظار القارئ ، وقد مثلنا لذلك بنموذج من شعر "عبد الله بوخالفة " .

نأتي في هذا المقام لتعميق الطرح السابق ؛ حيث تكشف القراءة المتأملة في شعر هذه المرحلة عن حضور الرمز بأنواعه : الأسطوري ، والديني والطبيعي ، إضافة إلى بروز ظاهرة الرموز الخاصة التي تنبعث من عمق تجارب وجدانية ، تلخص موقفا ذاتيا خاصا بشاعر بعينه في علاقته بواقعه الموضوعي وتفاعله معه، ولنا في رمز " الأوراس " في شعر "عز الدين ميهوبي" خير مثال على ذلك .

أما الرمز الأسطوري فقد شهد حضورا باهتا في شعر الثمانينيات ، اقتصر على بعض النماذج الشعرية، ولكن دائرة توظيفه ستتحصر أكثر وتضيق بعدها في شعر مرحلة الاختلاف بشكل لافت، ولعل ظاهرة تراجع توظيف الرمز الأسطوري في الشعر الجزائري لها ما يبررها تاريخيا؛ في تأخر التجربة الشعرية الجزائرية عن تجارب الرواد في المشرق ، فمعلوم أن أغلب الرموز الأسطورية قد أثبتت فشلها بعد انهيار الحلم التموزي إثر النكسة الحزيرية سنة (1967م)، ولهذا عزف الشاعر الجزائري عن اجترار هذا الفشل ما عدا بعض التجارب الشعرية المحتشمة، التي لم يتعد حضوره فيها حدود "التعبير عنه" ، من ذلك مثلا توظيف "عثمان لوصيف" للرمز السندباد في ديوانه " أعراس الملح " ، حيث يقول ¹⁰⁹³ :

أنا سِنْدَبَادُ الشَّمْسِ عُمرِي عَجَائِبُ
وَفِي كُلِّ يَوْمٍ مِرْفَتِي بِجَزِيرَةٍ
نَثَرْتُ عَلَى الْأَمْوَاجِ حُبِّي مَلَا حِمَا

1093 - عثمان لوصيف : أعراس الملح ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط1 ، 1988م ، ص 45 .

وَأودَعَت جِسْمَ الْأَرْضِ بُضِي وَشَهْوَي
وَخَضْتُ مَجَاهِيلَ الْبَحَارِ وَلَمْ أَزَلْ
أُمُوتُ وَأَحْيَا فِي جَهَنَّمَ رَغْبَتِي
إِلَى مَلَكُوتِ اللَّهِ سَارَتْ مَوَاكِي
وَلَأَشِيءُ غَيْرَ الشَّمْسِ تَغْسِلُ جَبْهَتِي

تتضح أمام القارئ جاهزية تعاطي الذات الشاعرة مع الرمز، وعدم قدرتها على تجاوز الخضوع الآلي لدلالته المتواترة في عديد النصوص الشعرية العربية ، حيث استثمرت حملته الأسطورية الكاملة ولم تزد عليها شيئا من ذاتها قد يميز "سندبادها" عن "سندباد" غيرها من التجارب الرائدة في توظيفه، ومع ذلك فإن هذه الملاحظة لا يمكن أن تحجب عن هذا القارئ ملامسة عمق التحول الذي شهدته بنية الخطاب الشعري في هذه التجربة تحديدا ، وفي شعر الثمانينيات بوجه عام، حيث جسدت نقلة نوعية من مرحلة نقل (الموضوع) والتعبير عنه ، إلى مرحلة تكلم (الذات) والغوص في عوالمها العميقة.

ولعل هذا التزوع العميق إلى الذات هو الذي مكنت الشاعر عثمان لوصيف من بلوغ خصوصية توظيف رمز "السندباد" في تجاربه الشعرية اللاحقة، حيث عبّر به في ديوانه "قالت الوردة" عن ارتقائه في عوالم الصوفية ومقاماتها العالية وصولا إلى مقام التجلي، حيث يقول¹⁰⁹⁴ :

أَنَا الْفِيْزِيَاءُ
أَمْنَحُ الْكَوْنَ آيَاتِهِ
وَعَوَايَاتِهِ
سِنْدَبَادُ الْأَعَالِي أَنَا
هَآ الْمَجْرَّاتُ تَسْبَحُ بِي
وَالسَّمَآوَاتُ تَسْطَعُ بِي
وَتُقَلِّدُنِي هَالَةً مِنْ جَلَالِ الْبَهَاءِ .

1094 - عثمان لوصيف : قالت الوردة ، ص 14 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التهجيب في اللغة الشعرية

كما نقف في شعر " عثمان لوصيف " أيضا على توظيف أسطورة " سيزيف " ، حيث اتخذ رمزا للمواجهة ومحاولة رفض الواقع والتمرد عليه ، مركزا بذلك على جانب القوة في هذا الرمز، مستبعدا جانب الضعف فيه، المرتبط بلا جدوى الجهد الإنساني الضائع ، ويتجلى ذلك واضحا في المقطع الآتي ، حيث يقول ¹⁰⁹⁵ :

نُدْحِرَجْ صَخْرُنَا مِنْ غَيْرِ يَأْسٍ وَسِيزِيفُ لَنَا خَيْرُ الْمَثَالِ
حَلَبْنَا الْخَمْرَ مِنْ نَارٍ تَلْظِي وَخَضْنَا الْبَحْرَ فِي دَمْعِ الْغَزَالِ
نُغَالِبْ جُوعَنَا مِنْ أَلْفِ أَلْفٍ وَنَحْيَا بِالشَّهْقِ وَالسَّعَالِ

والملاحظ أن الشاعر قد أبقى على الدلالة الأصلية للرمز، وهي الملاحظة ذاتها التي نسجلها على توظيفه لبعض الرموز التاريخية - أبي ذر الغفاري ، عنترة بن شداد العبسي، عروة بن الورد- في القصيدة ذاتها ، والذي لم يزد على استدعائها وصبها كما هي، بتصريح مباشر يسكت في دواخل القارئ رغبة اللجوء إلى التأويل ، حيث يقول ¹⁰⁹⁶ :

أَبُو ذَرٍّ بِنَا يَطْوِي وَبَقِيَ لِلرَّحِيلِ وَلِلْيَالِي
الْفِيَّافِي
وَعَنْتَرَةُ يَخُوضُ بِنَا الْمَنَايَا وَيُضْرِمُ فِي الْعَبِيدِ لَظَى النِّزَالِ
وَعَرْوَةُ يُوقِظُ الْفُقَرَاءَ فِينَا وَيَشْجُدُ لِلصَّعَالِيكِ الْعَوَالِي

وفي هذا السياق نسجل غرابة القراءة التي قدمها الباحث " عبد الحميد هيمة " لهذا المقطع الشعري، الذي وجد فيه إحالة إلى أسطورة "بروميتيوس" ¹⁰⁹⁷ ، سارق النار المقدسة ، فإن كنا نتفق معه في دلالة الرموز - سالفة الذكر - على الثورة والتمرد والرفض ، فإننا نخالفه في

¹⁰⁹⁵ - عثمان لوصيف : الكتابة بالنار ، ص ص 19- 20 .

¹⁰⁹⁶ - المصدر السابق ، ص 20 .

¹⁰⁹⁷ - ينظر : عبد الحميد هيمة : البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر - شعر الشباب نموذجاً ، ص ص 93- 94 .

إقحامه لدلالة هذا الرمز الأسطوري في المقطع الشعري السابق، إذ لا وجود للقارئ التي يمكن له من خلالها أن يبني تلك القراءة .

ولعل ما يمكن تسجيله على توظيف "عثمان لوصيف" لأسطورة "سيزيف" أنه لم يستطع إقناع القارئ بجدوى هذا الرمز وفاعليته أيضا، ثم إنها - أسطورة "سيزيف" - تعتبر "دخيلا" على بنية النص الشعري ليس باعتبارها دالا فقط، بل باعتبارها دلالة أيضا، إذ فضلا عن أنه "غير معروف" في التراث العربي، فإن فرصة "الإقرار به" ضعيفة بدورها؛ وذلك لأن «الذهنية العربية التي تلخص تفاؤليتها المطلقة، إن لم نقل نزعتها القدرية، في مقولة من طراز: "الصبر مفتاح الفرج" سيكون من الصعب عليها أن تدرك هذه العبثية الأبدية للمصير السيزيفي، وهي لن تجد له أي مرجع مماثل أو قريب في تمثلها الخاص لمصير الإنسان على الأرض، بل على العكس، إنها ستؤكد على وفائها لطبيعتها "السامية" فتعارضه "بأسطورة" النبي أيوب الذي أثبت معاناته وتقبله للمحن بنعمة الخلاص»¹⁰⁹⁸.

وبناء على ما تقدم نخلص إلى الإقرار بأن شعرنا الجزائري المعاصر لم يعرف توظيفا للبنية الأسطورية التي تجعل من القصيدة كلا متكاملا، والتي يمكن لها أن تترك أثرا فنيا ومعرفيا في نفسية القارئ، كما أن الشاعر الجزائري لم يظهر امتلاكا لرؤيا فنية عميقة تمكنه من افتكاك التميز في تجسيد الأسطورة بأبعادها الفنية الخلاقة في شعره، حيث ظل الخلل الفني هو الوجه المميز للتعامل الشعري الجزائري معها.

كما تكشف القراءة المتبعة للمسار التطوري الذي عرفته الممارسة الشعرية الجزائرية المعاصرة عن تحول لافت صوب الرمز الطبيعي في شعر التسعينيات وبدايات الألفية الثالثة حيث نسجل الحضور الطاعني للعناصر الطبيعية الفاعلة في الكون: الماء، الهواء والتراب والنار بصورها المتعددة وتشكيلاتها المختلفة، إذ وجد الشاعر الجزائري المعاصر في هذه العناصر الكونية الطاقة التدميرية القادرة على تغيير واقعه بهدمه، وإرساء الأسس الصلبة لبناء واقع آخر بديل، تكون السيادة فيه للذات الشاعرة المتحررة من كل القيود، والمتسلحة فقط بإمكاناتها

1098 - كمال خير بك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ص 178 - 179 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التهرب في اللغة الشعرية

الداخلية التي تسعى بواسطتها إلى فهم العالم « من خلال الرحيل فيه وإليه والتغلغل بين مكوناته وإرهاق السمع لما تقوله هذه المكونات»¹⁰⁹⁹.

وقد تسنى للشعراء الجزائريين تحقيق هذا التواصل العميق مع الطبيعة وعناصرها التحويلية الفاعلة - خلال العشريتين الأخيرتين- عن طريق الصور الشعرية التركيبية؛ أي الصورة الشعرية /الشيء أو الصورة الشعرية /الرمز - التي استعاضوا بها عن التفكك البياني الكلاسيكي بين الفكرة والصورة وبين الذاتي والموضوعي الذي ميز مرحلة السبعينيات؛ حيث مكنت هذه الصورة الجديدة الشاعر من تجاوز السطح والغوص في الأشياء وراء ظواهرها ليرى العالم في حيويته وبكارتته ويتوحد معه فيمتلك أشياءه امتلاكاً تاماً ، في محاولة جادة منه لمزج الثورة التمردية التي تسكن دواخله بالتحول الخلاق الذي يسكن أعماق عالمه ، فيتم الاندماج الفاعل بين الداخل والخارج على مسار واحد هو الخلق الفني الذي يضمن له الريادة والسبق .

يستجيب هذا المنحى التجريبي في التعامل مع الصورة الشعرية لمقولات الحداثة ، ومنها خاصة الطرح النقدي الأدونيسي، الذي أوضحه في قوله: « تتيح لنا الصورة أن نمتلك الأشياء امتلاكاً تاماً .. فهي من هذه الناحية، الأشياء ذاتها وليست لحظة أو إشارة تعبر فوقها أو عليها. وامتلاك الأشياء يعني النفاذ إلى حقيقتها فتعري وتتلأأ في النور . تصبح القصيدة القائمة على هذه الصورة أشبه بالبرق الذي يضيء جوهر العالم ودخيلائه ، وهكذا تكون الصورة مفاجأة ودهشة - تكون رؤيا، أي تغييراً في نظام التعبير عن هذه الأشياء »¹¹⁰⁰ ؛ حيث تنبعث من جديد في شكل آخر مختلف، وكأنها المرة الأولى للخلق.

ولعل ما يجب التنبيه إليه في هذا المقام هو أن تحديد مرجعية النص الشعري أمر ضروري جداً للتعامل مع لغة هذا الشعر من أجل تفسيرها ، وتبرير ما يعتريها من غموض في الدلالة فمن خلالها « تشكل لغة الشاعر العربي المعاصر وصوره ، ومن خلالها تحقن خصوصيته. فالشعر العربي المعاصر ، وكل شعر آخر لا يقيم في فراغ ، إنه يستند على رصيد هائل من

1099 - أسيمة درويش : تحرير المعنى - دراسة نقدية في ديوان أدونيس الكتاب 1 ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1997م ، ص 61 .

1100 - أدونيس : زمن الشعر ، ص 154 .

الباب الثالث ————— الفصل الأول : التبريد في اللغة الشعرية

الأنسجة الفكرية واللغوية والتصويرية. وإذا غابت خيوط مرجعية هذا الشعر فإننا سنجد أنفسنا في بحر من المعميات»¹¹⁰¹.

وفي هذا السياق نؤكد أن تحول الشعراء الجزائريين نحو المعين العرفاني الصوفي قد ساهم بشكل كبير في البلوغ بالصور الشعرية هذه الدرجة من التركيب التي أضفت عليها هالة من الجمالية والاختلاف ، حيث ساد في نصوص مرحلة " الاختلاف " - العشريتين الأخيرتين - نزوع الذات الشاعرة إلى التوحد بعناصر الخلق الفاعلة في الطبيعة ، وللإشارة فقد ركزت هذه الذات على البعد الجدلي لهذه العناصر ، الذي يحتوي الصورة ونقيضها في الآن ذاته ، حيث نجدها تأخذ من النار دفئها الحميمي الذي يؤنس النفس ويمنحها الشعور بالاطمئنان، كما تأخذ منها جمرها ولهبها البركاني المدمر ، وتأخذ من الهواء نسماته ورياحه التي تحمل لقاح التجدد والحياة إلى هذا العالم ، كما تأخذ منه ريحه الصرصر العاتية وغباره الكثيف الخانق ، ومن الماء تأخذ عذوبته وانسيابه اللانهائي عبر الأنهر والوديان ، وتأخذ منه أيضا أمواجه العالية وهيجانه المستمر في البحار والمحيطات ، ومن الأرض تأخذ اخضرارها وخصوبة تراها وعطاءها الأبدي الذي لا ينضب ، كما تأخذ منها تحجرها وبياسها وقحطها القاتل.

هذه الضدية في التعامل مع العناصر الفاعلة في الطبيعة من شأنها خلق حركة تحويلية داخل النص، تضمن للتجربة الشعرية انفتاحها على التجدد والاستمرارية في الآن ذاته .

وهنا يبرز اختلاف شعر هذه المرحلة وتميزه فنيا عن شعر الثمانينيات، الذي شهد لجوء العديد من الشعراء إلى الاحتماء الرومانسي بهذه العناصر هربا من الواقع وانسحابا منه، في حين تم في هذه المرحلة فعل التوحد الخلاق مع العناصر الفاعلة في الطبيعة ، عن وعي تام بقدرتها على احتواء الطاقة التغييرية الراضية التي تسكن دخيلاء كل شاعر جزائري عايش الأزمة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي رسمت ملامح جزائر التسعينيات، حيث اعتلت منجزاتهم الشعرية رموز النار ، الماء ، الريح ، الرياح ، التراب ، الطين ، البراكين ، الطوفان وغيرها...

¹¹⁰¹ - على الشرع : الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث ، منشورات عمادة البحث العلمي والدراسات العليا ، جامعة اليرموك، الأردن 1991م ، ص ص 65- 66 .

ونجد في ديوان "قالت الوردة" للشاعر "عثمان لوصيف" ما يؤكد هذا الطرح ، ويظهر عمق التحول الذي بلغه تشكيل الصورة في شعره ، حيث يقول¹¹⁰² :

كَائِنْ أَزَلِي أَنَا
أَتَنَاسَخُ فِي كُلِّ شَيْءٍ
وَأَرْحَلُ .. أَرْحَلُ حَيًّا وَمَيِّتٍ
أَتَنَاسَلُ فِي كُلِّ عَصْرٍ
وَأَسْكُنُ فِي كُلِّ بَيْتٍ
أَتَوْحَدُ بِالنَّارِ
وَالْجُلُنَّارِ
أُغْلِغِلُ فِي هَزْهَزَاتِ الصَّدَى
فِي بَصِيصِ النَّدى
فِي مَصِيصِ الْعُطُورِ
وَتَمَشِّي مَعِيَ الرِّيحُ أَنِي مَشَيْتِ
مَلِكٌ .. أَتَبَوَّأُ عَرْشَ السَّمَاوَاتِ
أَبْسُطُ فَوْقَ الْمَجَرَاتِ مَمْلَكَتِي
وَأُهْنَدِسُ خَارِطَةَ الْأَرْضِ
حَتَّى تَقُولَ : اسْتَوَيْتِ .

قادتنا القراءة المتأملّة في هذا المقطع إلى تسجيل جملة من الملاحظات نوردّها في النقاط

الآتية:

- 1 - يجسد هذا المقطع إنسان /الداخل ، أو الإنسان /الفاعل في عرف الحداثة وتنظيراتها المتملص من سلطة الخارج ، والمحتكم فقط في توحده بالعالم وتفاعله الحميمي مع أشيائه إلى ما تفضي به إليه عوالم الأعماق من نشوة صوفية تكسبه هالة من القداسة الروحية ، كما تمنحه قدرة النفاد إلى دواخل العناصر الفاعلة في الوجود .

1102 - عثمان لوصيف : قالت الوردة ، ص ص 28 - 30 .

- 2 - نلامس توحد الذات الشاعرة بالطاقة التدميرية الفاعلة لبعض عناصر الطبيعة ، حيث توحدت بالنار وبالريح ، وفي هذا السياق نؤكد على أمرين :
- أولهما أن النار التي توحدت بها هذه الذات ، هي نار فردية خالصة ، نابعة من أعماقها المسكونة بهاجس التغيير ، لتمنحها فاعلية وجودها وقيمتها أيضا ، فهي تختلف عن نار "بروميتيوس" أو نار "الفينيق" الأسطورتين ، اللتين يمكن أن تكونا ملكا مشاعا بين جموع الشعراء ؛ إنها عنصر تحول وخلق يمكنه احتواء رغبة الشاعر في البحث والكشف والتغيير؛ فهي كما قال عنها " غاستون باشلار " (*Gaston Bachelard*) « ظاهرة متميزة وأكثر الظواهر جميعا قابلية للتفسير المباشر لدى الناس كلهم. إنها التغيير ، إنها الحياة وبلغة القيم يمكن لها أن تحمل معاني الخير ومعاني الشر على حد سواء »¹¹⁰³ .
- وثانيهما أن الشاعر صرح بتوحده بالنار لأنها نابعة من دواخله ، لكنه أكد رفقة الريح له ، في إشارة منه إلى الأثر التدميري الذي يحدثه في كل مكان يحل فيه ، تماما كالريح. وهنا نشير إلى أن الشاعر قد وظف الكلمة بصيغتها المفردة "الريح" وليس بصيغة الجمع "الرياح" ، ومعلوم سلفا أن الريح قوة كونية تدميرية ، فهي « من النماذج البدائية *Archetypes* التي يتشكل منها الشعور الجمعي *Collective Unconscious* ، وذلك بوصفها رمزا للدمار والخراب . إذ أن الآلهة حين كانت تغضب على قوم ما ، تسلط عليهم أداؤها التدميرية الفتاكة ، وهي الريح ، فتجعلهم نسيا منسيا »¹¹⁰⁴ .
- وفي القرآن الكريم تأكيد على الدلالة ذاتها ، حيث يقول الحق عز وجل [وَأَمَّا عَادُ فَأَهْلِكُوهَا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ ، سَخَرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةِ أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أُعِجَازٌ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ ، فَهَلْ تَرَى لَهُمْ مِنْ بَاقِيَةٍ]¹¹⁰⁵ .

1103 - جاستون باشلار ، عن : جبرا إبراهيم جبرا : الأسطورة والرمز (مبادئ نقدية وتطبيقات) ، منشورات وزارة الإعلام ، دار الحرية

للطباعة بغداد ، (دط) ، 1991م ، ص 58 .

1104 - سعد الدين كليب : وعي الحداثة - دراسات جمالية في الحداثة الشعرية ، دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا

ط 1 ، 1997م ، ص 86 .

1105 - سورة الحاقة ، الآيات : 06-08 ، وينظر أيضا : سورة فصلت ، الآية : 16 .

أما حين تستخدم الكلمة بصيغة الجمع ، فإنها تحمل دلالي الخير والخصب الوفيرين حيث تسوق المطر ، وتلقح الأشجار ، وهذا ما تؤكد الدلالة القرآنية للكلمة في قوله تعالى: [وَأَرْسَلْنَا الرِّيحَ لَوَاقِحَ فَأَنْزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَسْقَيْنَاكُمُوهُ وَمَا أَنْتُمْ لَهُ بِخَازِنِينَ] ¹¹⁰⁶ . والملاحظ أن الشاعر شديد الولع بهذه القوة الكونية التدميرية الفاعلة ، فحتى حين يستخدم الكلمة بصيغة الجمع يخرج بها عن معناها الإيجابي ليلبسها دلالة الخراب والهدم حيث يقول ¹¹⁰⁷ :

منذَهلاً
أتملأك .. أُمسح عَنْكَ الضَّبَابَ
وَأُكْفِكَ دمعك
أه .. هُوَ الْمَوْتُ يَارَبِّي فِي الْعَذَابِ!
يُبْدِ أَنِي أُصِرَّ عَلَى حِصَّتِي
فِي الْحَيَاةِ
وَحِصَّةَ مَعْبُودَتِي الْمُجْتَبَاةِ
وَحِصَّةَ كُلِّ الَّذِينَ نَجُوا
مِنْ رِيَّاحِ الدَّمَارِ
وَمِنْ نَهْشَاتِ الذِّئَابِ
وَسَاقَبَى هُنَا
سَأَمْسِدُ هَذَا الرَّمَادَ
وَأَزْرَعُ فِيهِ الْبُذُورَ وَأَدْعُو السَّحَابَ!.

3 - نلاحظ الحضور الطاعني للذات الشاعرة من خلال سلسلة الأفعال الدالة عليها والضمائر المنسوبة إليها، وهو حضور يكشف عن تفاؤلية الرؤيا التي تسكن دواخلها ، فهي ذات تؤمن بالتغيير ، ولا تهدأ ولا تستكين حتى تحقيقه ؛ وهذا أيضا ما أكدته

1106 - سورة الحجر ، الآية : 22 .

1107 - عثمان لوصيف : قالت الوردية ، ص ص 66 - 67 .

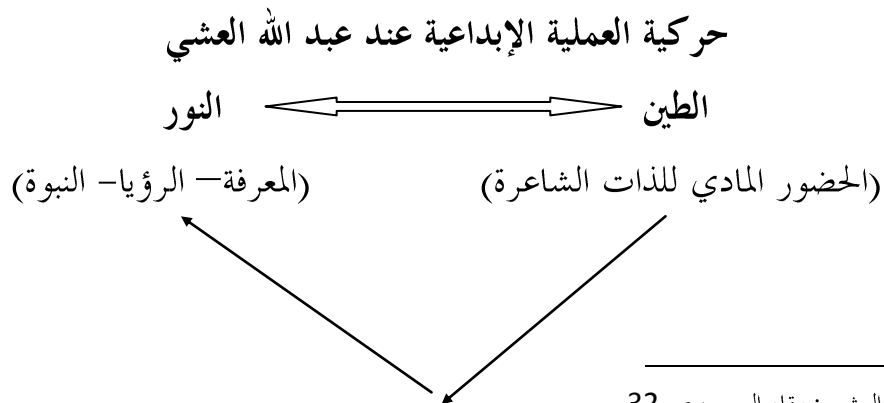
الباب الثالث ————— الفصل الأول : التجريب في اللغة الشعرية

المقطع سابق الذكر ، حيث نلاحظ تعلقها بالحياة ، إذ تحاول تحدي الموات المحيط بها ، والذي اختصره الشاعر في الكلمة/الرمز(الرماد) ، بقوة مصدرها الإيمان بغد آخر مختلف أشار إليه الشاعر بكلمتي (البذور والسحاب) ، وفي كليهما مشروع حياة ستجلب الخير والنماء إلى عالمه .

وفي هذا السياق نشير إلى دور المرجعية الصوفية التي اتكأت عليها أغلب نصوص هذه المرحلة وفاعليتها ، والتي أثمرت صوراً شعرية جسدت حداثة اللغة الشعرية الجزائرية بامتياز ومن ذلك مثلاً ما جاء في قصيدة " أجراس الكلام " للشاعر " عبد الله العشي " ، التي يقول فيها ¹¹⁰⁸ :

يَحْمِلُنِي هَمْسُكُ
يُذْنِبُنِي مِنْ سِرِّ الْأَسْرَارِ
يَغْسِلُنِي مِنْ طِينِي ...
يَشْمَلُنِي بِفَيْوُضِ الْأَنْوَارِ
قُدْسِي حُبُّكَ يَا مَوْلَاتِي
يَغْمِسُنِي فِي مَاءِ الطُّهْرِ ...

إنها عوالم الإبداع الشعري المشحونة بالفيض الروحاني الخلاق ، حيث تنتشل القصيدة الشاعر من وجوده المادي ، من طينيته، فيتجرد ، ويغتسل في مائها من الدنس والخطايا لينبعث من جديد تشع منه هالة نورانية مصدرها صفاء الرؤيا ، التي تكسبه عصمة النبوة وسحر استشراف الآتي ، ويمكننا تمثيل ذلك بيانياً عبر الخطاطة الآتية:



1108 - عبد الله العشي : مقام البوح ، ص 32 .

الماء

(القصيدة)

كما نلمس هذا التزوع نحو التجرد من طينية الجسد متجليا ، ولكن بطرح آخر مختلف عند الشاعر " عثمان لوصيف " في قوله ¹¹⁰⁹ :

آه .. يَا جَسَدَ الطِّينِ يَا جَسَدِي !
إِنْ سَلَخْتُكَ بِالْأَمْسِ عَنِّي
وَعَادَرْتُ هَذَا التُّرَابَ وَهَذِي الْحُفْرَ
فَلَكَي أَتَبَطَّنَ غَامِضَ سِرِّي
وَأُنَحَّتْ مِنْ صَاعِقِ الرَّعْدِ
مَعْنَى لِهَذَا الْوُجُودِ
وَأَرْفَعَ بِالْدَمِ وَالنَّارِ
مِعْرَاجَ كُلِّ الْبَشَرِ .

يتجلى للقارئ اختلاف رؤيا " عثمان لوصيف " الشعرية عن رؤيا " عبد الله العشي " فإذا كان هذا الأخير قد تجرد من طينته بالماء ، بعوالم الصفاء الروحاني على ما توحى به من عذوبة وشاعرية ، فإن " لوصيف " يصر على الدمار الذي يقتلع جذور الفساد في عالمه من أجل الوصول إلى عوالم أكثر طهرا ، ولذلك نجده يتوحد بالنار وبالرعد حتى يستطيع الارتقاء إلى صورة العالم البديل الذي يصبو إليه .
ولعل هذا ما يمكننا تجسيده عبر الخطاطة البيانية الآتية :

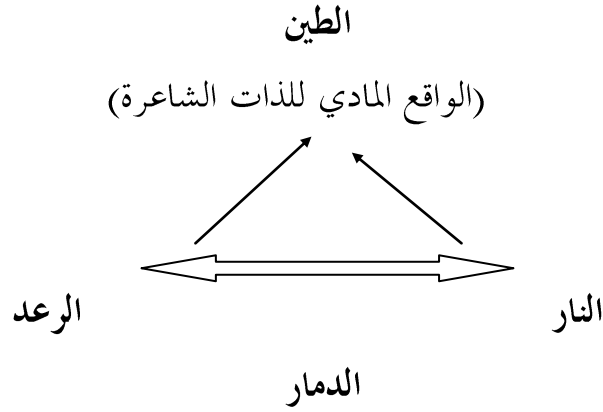
مسار الرؤيا التحولية الفاعلة عند عثمان لوصيف

وجود جديد



1109 - عثمان لوصيف : قالت الوردة ، ص ص 26 - 27 .

المعراج



لعل ما يمكن الركون إليه بعد تتبع تحولات الممارسة الشعرية الجزائرية المعاصرة في تعاملها مع الصورة الشعرية وفي تشكيلها لها هو الإقرار باحتكامها إلى هاجس التجريب الفاعل، الذي مكن الذات الشاعرة الجزائرية من الوصول أخيرا إلى مصدر التجاوز الإبداعي ، والذي يكمن في دواخل هذه الذات، حيث أخلصت في إصغائها إلى عوالم الذات ، وقد أثمر هذا الإخلاص صورا شعرية جزائرية خالصة ، ضمنت تفرد التجربة الشعرية وتميزها في الآن ذاته .

كما لا بد أن نؤكد في ختام هذا الفصل أن مسار التجريب في لغة القصيدة

الشعرية

الجزائرية المعاصرة ، قد ساهم في تجديد هذه اللغة وانفتاحها على أساليب لغوية غير مسبوقة كسرت نمطية لغة السبعينيات وجمودها، و أدت إلى تشكيل النص الشعري الجزائري المختلف الذي يمتلك بين جوانبه خصوصيته، هذه الخصوصية التي تضمن له مشروعية الانتماء إلى أرض الحداثة الشعرية العربية المعاصرة، كما تدفعه إلى رسم حدوده فيها ، متطلعا في ثقة وشموخ إلى حدود النصوص الشعرية الحداثية الأخرى .

المفصل الثاني

التجريد في الإيقاع

1 -مدخل إلى حركية الإيقاع في الشعر الجزائري

2 -حركية الإيقاع الخارجي

2-1- القالب المهجين (العمودي/الحر)

2-2- التدوير

3 -حركية الإيقاع الداخلي

3-1- إيقاع الحرف

3-2- إيقاع الكلمة .

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التجريب في الإيقاع

يعتبر الإيقاع (*rythme*) من أصعب الآليات المتحكمة في النص الشعري ، لأنه يقوم على دعامته توازن بين المحورين : الصوتي والدلالي في هذا النص ، كما يؤدي مهمة تنظيمية تعتمد على التنسيق والانسجام بين بنياته ، يجعلها كلا متماسكا ، الأمر الذي يسم البحث فيه بسمة التشعب والاختلاف¹¹¹⁰ .

يأتي هذا الفصل ليعمق ما وصلت إليه الفصول السابقة ، بالبحث في الخطوات التجريبية التي خطاها الشاعر الجزائري المعاصر على مستوى هذه الآلية تحديدا ، في محاولته تجاوز نمطية القلب الوزني التقليدي إلى ابتكار إيقاع جديد يواكب التغيرات الشكلية التي عرفها خطابه الشعري ، الذي انفتح - كما بينا في سياق سابق - على أشكال تجريبية متعددة ، اختلفت في إيقاعاتها بين الاحتكام للوزن الخليلي ، والتمرد عليه بخلق إيقاعات بديلة ، حاولت من خلالها ضمان مشروعية الانتماء إلى عالم الشعر.

ويتوزع اشتغالنا فيه على تتبع التجريب في إيقاع الشعر الجزائري المعاصر بنوعيه الداخلي والخارجي ، بعد عرض أهم الهزات التي عرفها إيقاع هذا الشعر ، والتي رسم في ضوئها مسار تحولاته ، على اعتبار أن التغير الذي عرفه هذا الشعر قد كان منذ البداية تغيرا في الإيقاع.

1 - مدخل إلى حركية الإيقاع في الشعر الجزائري:

يجذر بنا قبل تتبع حركية إيقاع الشعر الجزائري المعاصر وتحديد أبرز معالم التجريب فيه أن نقف عند مفهومي (الوزن) (*Métrique*) و(الإيقاع) ، ونحدد الفروق الجوهرية بينهما بما يساهم في توضيح الرؤيا التي يسعى هذا المبحث إلى ترسيخها.

فقد أجمعت الطروحات النقدية العربية المعاصرة كلمتها على التمييز الواضح بين هذين المفهومين ، واعتبار الوزن رافدا من روافد الإيقاع ، ودافعها في ذلك أن الوزن كمي والإيقاع كيفي ، وأن الوزن خارجي والإيقاع ترجمة للحدس والإثارة ، فإذا كان الوزن يثير الأذن في المقام الأول فإن الإيقاع يثير بمجموعه بنية الروح والجانب التأملية في الإنسان لا الجانب الحسي¹¹¹¹ .

¹¹¹⁰ - حسن الغري : حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، ط1 ، 2001م ، ص 06 .

¹¹¹¹ - نظر : كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، ص ص 623-624 .

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التجريب في الإيقاع

وهو لذلك يمثل المتحول في النص الشعري على الدوام، مقابل الوزن الثابت الذي يمثل الجمود والنمطية فيه ، ولعل هذا ما نستشفه من تصور " أدونيس " النقدي للإيقاع الذي أكد فيه أن هذا الأخير حياة لا تنهت وأنها نبع ، مقابل الوزن الذي لا يتجاوز كونه أحد مجاري هذا النبع¹¹¹² ، وقد شبهه في موضع آخر بالإنسان لأنه « يُولد ولا يُتبنى ، يُخلق ولا يُكتسب، يُجدد ولا يُورث »¹¹¹³ .

كما نجد في مقولات الناقدة " خالدة سعيد " ما يعمق هذا الطرح، منها قولها إن الإيقاع « بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب »¹¹¹⁴ .

وإذا كان الوزن كميا ، فإن كميته هذه تتأتى من كونه ينحصر في عدد محدود، ومتساوٍ من التفعيلات ، يمكننا التعرف عليها عن طريق التقطيع ، وهو ناتج عن فعل إرادي وحكم واعٍ اصطلاح عليه " كولريدج " بالتوازن في العقل¹¹¹⁵ ، أما الإيقاع فيشتمل على الوزن ويتسع له ويفوقه تأثيرا ورحابة إلى عناصر أخرى ؛ لأنه إشعاع من الظلال النفسية التي يضفيها الشاعر على لغته فيأتي مشربا بلون من الانفعال مصدره « أصوات الحروف المجهور منها والمهموس، الأساليب البلاغية المتعددة، تعدد ألوان الخطاب في القصيدة ما بين استفهام وتقرير وتعجب و...، البنية الفنية للقصيدة غنائية أودرامية، عدد التفعيلات التي يعبر الشاعر من خلالها عن تجربة أدوات الربط في القصيدة ما بين حروف العطف وغيرها ، ونظام التقفية وحرف الروي ، وبعض الأساليب اللغوية كالحذف والتنقيط وغيرها »¹¹¹⁶ .

هذا يعني أن الإيقاع يتولد من عناصر مختلفة في مقدمتها اللغة ، حيث تساهم طريقة تعامل الشاعر معها بشكل كبير ومباشر في خلق إيقاع النص الشعري المعاصر، وهو لذلك يتطلب منه مهارة تفوق مهارة الشاعر التقليدي ، لأنه مطالب بتعويض الكم الموسيقي الهائل من خلال اللغة ذاتها ، وعليه يقع عبء التلوين الموسيقي في داخل هذه اللغة لا في حرفها

¹¹¹² - ينظر : أدونيس : زمن الشعر ، ص 163 .

¹¹¹³ - أدونيس : خواطر من تجربتي الشعرية ، مجلة الآداب البيروتية ، لبنان ، ع3 ، آذار (مارس) ، 1966م ، ص 03 .

¹¹¹⁴ - خالدة سعيد : حركية الإبداع، دار العودة ، بيروت، ط 2 ، 1982م ، ص 111 .

¹¹¹⁵ - كولوردج ، عن : كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، ص 625 .

¹¹¹⁶ - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التجريب في الإيقاع

الأخير فقط أو في حملها إلى الانتظام في البحر الخليلي ؛ إذ عليه أيضا أن يفجر الحروف، ويتتقي الكلمات، ويوجد علاقة عضوية إيقاعية بين الكلمات بعضها البعض، وبين الجمل بعضها البعض وأن يتتقي أساليبه الشعرية البلاغية¹¹¹⁷ ، وبهذا لا يمكن للإيقاع أن يكون نموذجاً قد سبق إعداده، فكل تجربة تخلق إيقاعها الخاص ، وفي هذا يتجلى أيضا الاختلاف بينه وبين الوزن الذي لا يتعدى كونه أطرا وقوالب جاهزة سلفا ، ومن هذه الاعتبارات جميعها تتأتى مشروعية الحديث عن التجريب في الإيقاع، كما تتضح معالمه التي تشمل الوزن فيما تنعده إلى عناصر أخرى مصدرها اللغة كما بينا سابقا.

سبقت الإشارة إلى انفتاح القصيدة الشعرية الجزائرية المعاصرة على التجريب ، الذي ولد تنوعا في كتابة القصيدة التقليدية ، كما ولد تجاوزا لهذه القصيدة من خلال ابتداع أشكال شعرية جديدة ومختلفة في مقدمتها القصيدة الحرة المحتكمة إلى سلطة التفعيلة بدلا من سلطة البيت الشعري ، مروراً بـقصيدة التوقيعة التي مزجت بين الشعري بأوزانه والثري باسترساله وتحرره منها، وصولاً إلى القصيدة الثرية التي تملصت تماما من سلطة الإيقاع الوزني ، واكتفت باللغة وإيقاعاتها الداخلية التي تعتبر جواز مرورها الدائم إلى مملكة الشعر ، إضافة إلى القصيدة البصرية التي تستمد شعريتها من الإيقاع المرئي الذي تحمله العلامة اللسانية بمختلف أنواعها في النص ، لغوية كانت (الكلمة الشعرية) أو غير لغوية (الإشارات والرسوم وعلامات الترقيم والبياض... وغيرها).

عبر هذا المسار المفتوح على التجريب ، ترسم معالم التحول من الوزن إلى الإيقاع في الشعر الجزائري ، على اعتبار ما قلناه سلفا من تقيد القصيدة العمودية بالمفهوم التقليدي للشعر القائم على ضرورة الاحتكام إلى الوزن والقافية ، وتحرر القصيدة الثرية من هذا المفهوم وتمردا عليه من خلال ابتكارها بدائل إيقاعية مصدرها التنوع في طرائق التعامل مع اللغة .

ولا بد لنا في هذا المقام أن نؤكد أن الشعر الجزائري - بهذه المعالم التحولية البارزة - لم يحقق الاستثناء أو التميز عن مسار التحول الإيقاعي في الشعر العربي المعاصر ، لكن تفصيل

1117 - كاميليا عبد الفتاح : مرجع سابق ، ص ص 624 - 625 .

القول حول هذه المعالم ، والوقوف على تجلياتها النصية من شأنه كشف الخصوصية الجزائرية التي تحفظ لهذا الشعر تميزه .

2 - حركية الإيقاع الخارجي:

سبقت الإشارة إلى الهيمنة الكبيرة التي فرضتها القصيدة العمودية على الممارسة الشعرية في الجزائر ، والنابعة ، كما أسلفنا ، من تشبث الشعراء الجزائريين بالمفهوم التقليدي للشعر القائم على ضرورة التقيد بوحدة الوزن والقافية.

لكن لكي لا نبخس هؤلاء الشعراء أشياءهم لا بد أن نؤكد أن عنايتهم بالجانب الموسيقي «لم تقتصر على الموسيقى الخارجية للقصيدة بالمحافظة على الإيقاع المتكرر في كل بيت من أبيات القصيدة بحرا وقافية ، وإنما تجاوزت ذلك عندهم إلى مراعاة الموسيقى الداخلية الناتجة عن مخارج الحروف وتأليف الألفاظ والكلمات»¹¹¹⁸ ، ومن بين الشعراء الجزائريين الرواد الذين أظهروا تميزا في هذا الجانب تحديدا نذكر : " محمد العيد آل خليفة " ، " مفدي زكرياء " ، " أبو اليقظان " و " الأمين العمودي " .

تسحب هذه الخصائص والجماليات على القصيدة التقليدية الجزائرية المعاصرة أيضا - مند السبعينيات وخلال العقود الثلاثة التي تليها - حيث اجتهد الشعراء المعاصرون في تمثيل الخصائص الفنية للقصيدة التقليدية ، كما تفننوا أيضا في تجسيد الموسيقى الداخلية عبر عناصر إيقاعية متنوعة .

هذا الثبات الإيقاعي لم يسلم من هزات كسرت نظاميته ، كما خلخلت تسلسله الرتيب عبر محاولات أثرت - ولو بعد حين - خروجها عن سلطة النموذج التقليدي إلى نظام إيقاعي يعتمد التفعيلة بديلا عن البحر ، رسمت تفاصيل هذا المسار سيل من التجارب الشعرية الممتدة من محاولات "حمود رمضان" في عشرينيات القرن الماضي مروراً بتجارب شعراء حركة الشعر الحر في الخمسينيات ، أبي القاسم سعد الله وأبي القاسم خمار ، ومحمد الصالح باوية وأحمد الغوامي ، وصولاً إلى تجارب شعراء السبعينيات ، ومنهم نذكر " أحمد حمدي " و " حمري بجري " و " عبد العالي رزاق " ، ومن شعراء الثمانينيات نذكر " عبد الله بوخالفة " و " عثمان لوصيف "

1118 - محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ، ص 194 .

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التجريب في الإيقاع

و"عز الدين ميهوبي"، إضافة إلى العشريتين الأخيرتين، اللتين عرفت فيهما هذه الحركة نضجا فنيا وخصوصية إبداعية من خلال كم التجارب التي أخلصت إلى هذا الشكل الشعري الجديد. هذا المسار المتجدد قد عرف تغيرات مست جوانب من الإيقاع الخارجي للقصيدة الجزائرية المعاصرة، يمكن للباحث / القارئ أن يرصد من خلالها حركيته الخاضعة للتجريب كما يمكنه أن يلامس خصائصه الجمالية أيضا.

وكما سبقت الإشارة فإن هذا الفعل التغييري لم يكن وليد صدفة، بل هو نتاج تفاعل جملة من العوامل في مقدمتها تأثير المركز المشرقي وهيمته على مرجعية الشعراء الجزائريين الإبداعية في الخمسينيات والسبعينيات على وجه التحديد، في حين كان للتغيرات الاجتماعية والسياسية التي شهدتها الجزائر في المراحل اللاحقة دورها في ترسيخ هذه التغيرات الإيقاعية الجديدة في شعرنا الجزائري، حيث جسدت العديد من التجارب الشعرية في هذه المرحلة تحديدا صدق التلاحم بين هيئة التجربة الشعرية وقلبها.

وقبل أن نفصل القول في هذه العناصر التي جسدت حركية الإيقاع الخارجي للقصيدة الشعرية الجزائرية المعاصرة نتابع مسار التحول الإيقاعي من خلال بعض التجارب الشعرية التي تنسحب على فترات شعرية متتابة، لنقف على أبرز الخصائص الجمالية التي تطبع كل تجربة منها.

ففي مرحلة السبعينيات مثلا تستوقفنا تجربة "عبد العالي رزاقى" التي تستجيب في جانبها الإيقاعي إلى تلك التغيرات التي أخرجتها عن إطار الخطاب الشعري التقليدي، حيث تتجلى من خلالها بامتياز تلك التقسيمات التي سنها "عز الدين إسماعيل" لمراحل التحول الإيقاعي من البيت الشعري إلى السطر الشعري ثم تجاوزهما معا إلى الجملة الشعرية¹¹¹⁹. ونمثل لذلك بمقطع من قصيدته "عودة السندباد" يقول فيه¹¹²⁰:

رَشِيدَةٌ إِذْ تَدْخُلُ الْقَلْبَ تَغْتَالُهُ فَجْأَةً . تَسْتَبِدُّ بِكُلِّ
شُعُورٍ ، وَتَمْتَدُّ عِبْرَ الشَّرَايِينِ ، تَعْزُو الضُّلُوعَ ، وَتَحْتَلُّ
ذَاكِرَةَ السِّنْدِبَادِ ، يُخَيِّلُ لِي أَنِّي أَتَذَكَّرُ بِسَمَتِّهَا ،

1119 - عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 79 .

1120 - عبد العالي رزاقى : الحب في درجة الصفر ، ص 134 .

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التجريب في الإيقاع

حَرَكَاتِ أَنَامِلِهَا ، شَعْرَهَا الذَّهَبِي ، تُحَدِّثُنِي عَنْ
" زُلَيْخَة " : كَيْفَ تُرَاوِدُ يُوسُفَ عَنْ نَفْسِهَا ، وَعَنْ
مَعشُوقَةِ السِّنْدِبَادِ فَطَالَبَتْ أَنْ يَسْتَحِمَ بِأَنْفَاسِهَا الزَّمَنَ
المُسْتَحِيلَ

وَأَعْتَرَفَ الْآنَ أَنَّ رَشِيدَةَ مَا حَلَمْتَ بِالرَّيْحِ وَلَا فَكَّرْتَ
فِي التَّمَرُّدِ ضِدَّ اتِّجَاهِ الرِّيحِ ، وَلَا صَفَقْتَ لِلْمَوَاكِبِ
وَهِيَ ثَمَرٌ ، وَلَا انْتَظَرْتَ عَوْدَةَ السِّنْدِبَادِ وَلَكِنَّهَا كَبُرَتْ
فِي قُلُوبِ الْجَمِيعِ يُشَاطِرُهُمْ حُبُّهَا الزَّمَنَ الْمُسْتَحِيلَ
تَوَحَّدَتِ الْمَرْأَةُ / الرَّجُلُ / الْوَطَنُ / الْإِتِمَاءُ
وَصَارَتْ رَشِيدَةَ تَحْتَرِفُ الرَّفْضَ كَالْفُقَرَاءِ ...

يفضي بنا تأمل هذا المقطع إلى جملة من الملاحظات يمكن تلخيصها في النقاط الآتية :

- 1 - يجسد هذا المقطع صدق ما سبق التنبيه إليه بأن التجديد في شكل القصيدة يكون ملازما للتجديد في موضوعاتها ، حيث نقف فيه على توظيف مختلف للرمز (رشيدة) التي تحيل على الوطن في تشكله الثوري ، كما تحيل على عمق انتماء الشاعر إليه وتوحده به وهو رمز مبتكر يسمي الثنائية الجدلية (المرأة/ الوطن) في عوالم "عبد العالي رزاقى" الشعرية.
- 2 - يكشف المقطع عن مرجعية ثرائية عالية ، من خلال توظيف الشاعر لقصة يوسف (U) و"زليخة" إضافة إلى أسطورة "السندباد" ، الأمر الذي أخرج النص من تقريرية الخطاب السبعيني وبساطته ، ولعل في هذا ما يدفعنا إلى تأكيد ما قلناه سابقا من أن مسار التجريب في الشعر الجزائري يحتكم إلى نصوص شعرية ولا يحتكم إلى توجهات لتجارب متشابهة ، ذلك أننا إذا قمنا بتجربة الشاعر من جوانب مختلفة في نصوص أخرى من الديوان نفسه يمكننا أن نناقض ما قدمناه من أحكام حول المقطع السابق ، وعليه يمكن القول أن في هذا ما يدفعنا إلى الجزم بأن التجربة قد شهدت تذبذبا فنيا واضحا إذ لم تثبت على حالة محددة .

الباب الثالث _____ الفصل الثاني : التهريب في الإيقاع

[illegible]

يتجاوز هذا المقطع خطائية الإيقاع التقليدي ، حيث يجسد تغير وسائل الشاعر في تجسيد نزعتة الثورية عن الخطائية التي سادت المراحل الشعرية السابقة ، وهذه خطوة تجريبية تحسب للشاعر لأنه تخطى المباشرة والوضوح إلى اعتماد الرمز والإيحاء .

4 - يسجل القارئ لهذه القصيدة أيضا جرأة تجريبية تحسب للشاعر "عبد العالي رزاقى" تتمثل في مزجها خلال مقاطعها التسعة (09) بين (04) وحدات إيقاعية من أوزان مختلفة ، جاءت على الشكل الآتى :

- 1 -شعار : تفعيلة الخبب (المتدارك المقطوع) / فعلن .
- 2 -لاغتراب : تفعيلة المتقارب (فعولن) .
- 3 -الغناء : تفعيلة المتقارب (فعولن).
- 4 -اعترافات متأخرة : تفعيلة المتقارب (فعولن) .
- 5 -قراءات في الزمن المستحيل : تفعيلة المتقارب (فعولن) .
- 6 -هامش : تفعيلة الكامل (متفاعلن) .
- 7 -تحولات في زمن غير مسجّل في قائمة المواليـد : يمزج فيه بين تفعيلتي الرمل (فاعلاتن) والكامل (متفاعلن) .

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التهرب في الإيقاع

8 - تأملات في وجه السندباد : يمزج فيه تفعيلتي الكامل (متفاعِلن) والخبب (فعِلن) .

9 - المرأة / الرجل / الوطن / الانتماء : تفعيلة المتقارب (فعولن) .

إذا أخذنا جملة هذه التغيرات الشكلية في سياقها التاريخي يمكن أن نعتبرها تمردا على السائد الشعري في السبعينيات، وحتى على المراحل الشعرية التي سبقتها، حيث حاول الشاعر من خلال هذا التمازج الإيقاعي الظاهر للعيان تجسيد تمازج لاشعوري خفي بين جملة من المواقف الثورية الدرامية التي تختلج دواخله، والتي فاضت إيقاعيا على سطح القصيدة . وفي هذا السياق نسجل امتعاض الدرس النقدي السياقي الجزائري من هذا التزوع التجريبي ويبدو ذلك جليا في موقف " عبد الله ركيبي " الذي عاب عليه هذا في قوله: « بالإضافة إلى الجمل الطويلة التي هي أقرب إلى النثر منها إلى الشعر ، نلاحظ ذلك أيضا في قصيدته "عودة السندباد" التي تتداخل فيها البحور والتفعيلات بشكل تكاد تضيع معه موسيقى الشعر تماما »¹¹²¹.

إذا تدرجنا قليلا إلى مرحلة الثمانينيات يستوقفنا ديوان " في البدء كان أوراس " للشاعر "عز الدين ميهوبي"، الذي سبقت الإشارة إلى الطابع التقليدي الذي ميزه، والناتج — كما بينا— عن هيمنة الشكل التقليدي على مجمل قصائد الديوان .

ويتأكد احتكام الديوان للإيقاع الوزني التقليدي من خلال سيطرة وزن " الكامل " على المنظومة الإيقاعية لقصائد الديوان ؛ حيث يسيطر على ثلاثة نصوص منها (في البدء ، وتنفس الأوراس، وآخر الكلمات) ، يليه وزن "البسيط" (مستفعِلن فاعِلن × 4) ثم تليه ثلاثة أوزان بنص واحد لكل منها ، وهي : " الرمل " (فاعلاتن × 6) (طَلقة أخرى) ، ثم " المتقارب " (فعولن × 8) (ثلاثيات أوراس) ، ثم الوافر " مفاعِلتن مفاعِلتن فعولن " في قصيدته (قافية على قبر النخلة الناسكة) .

كما نسجل للشاعر لجوءه إلى مزج إيقاعي بين أوزان شتى ، يستجيب للصراع الذي يسكن أعماق الذات الشاعرة بين ماضٍ مشرق، وحاضر بائس حزين في قصيدتين اثنتين هما

¹¹²¹ — عبد الله ركيبي : الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى ، ش و ن ت ، الجزائر ، 1982م، ص 123 .

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التهرب في الإيقاع

"كان الصخر وكنت" التي يمزج فيها إيقاعات الخبب (المتدارك المقطوع حيناً "فَعْلَن" المخبون حيناً آخر "فَعْلَن") بالكامل (متفاعِلن)، وقصيدة "شموخ" التي يجمع فيها بين مجزوء الوافر (مفاعِلتن 4 ×) والخبب "فَعْلَن" والمتقارب التام (فعولن 8×).

لم يحقق "عز الدين ميهوبي" الاختلاف الإيقاعي في ديوانه، لأنه لجأ إلى أكثر البحور تداولاً في الشعر العربي المعاصر (الكامل – البسيط – الرمل – المتقارب – الوافر – المتدارك)، كما أن جلها تقريباً (باستثناء البسيط والوافر) أوزان صافية تشد المتلقي بتكرارها لتفعيله واحدة ، بل إنه لم يحد عن التجارب الشعرية التي سبقته ، فقد أكد الجهد الإحصائي الذي قدمه الباحث "محمد ناصر" توجه أغلب الشعراء الجزائريين بعد الاستقلال صوب البحور الصافية خاصة منها الرمل والمتقارب والهزج ¹¹²² .

والشاعر إضافة إلى ما تقدم قد أظهر ولاءه للتقليد من خلال إخلاصه للقافية الواحدة والروي ، حيث اختار من أصوات الروي الدال ، الذي انسحب على أربع نصوص (04) من مجموع القصائد العشرة التي يتشكل منها الديوان ، ثم تتواتر الميم (03 مرات) ثم حرف "راء" و"العين" مرتين لكل منهما ، ثم "الحاء" و"النون" و"اللام" و"الباء" و"الهمزة" (مرة واحدة لكل حرف منها) .

وبالبحث / القارئ للديوان يجد أن في لجوء الذات الشاعرة إلى الأصوات ذات الطبيعة الانفجارية المجهورة ما يتوافق والروح الثورية التي تسكن دواخلها ، والتي دفعتها في كل مرة إلى البوح برفضها للحاضر بجموده لارتباطها بالوهج التحويلي الخلاق الذي يشع به الأوراس على الشعور الجمعي بشكل عام ، والجزائري منه تحديداً، لأن الموسيقى الشعرية الداخلية في النص هي نتاج التجربة تنبع من أعماقها، وليست قوالب وأنماطاً جاهزة يمكن أن تصب بعيداً عن رؤيا الذات الشاعرة وانفعالاتها .

وضمن المسار التحويلي لإيقاع القصيدة الجزائرية المعاصرة ، تستوقفنا في التسعينيات تجربة الشاعر " عبد الله العشي " في ديوانه " مقام البوح " ، الذي أظهر فيه الشاعر اختياره القصيدة

1122 – محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ، ص 269 .

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التهرب في الإيقاع

الحرّة ، وقدرته على تلوين إيقاعها عبر اللغة بمستوياتها الإفرادية والتركيبية ، الأمر الذي ولد ثراء إيقاعيا لافتا لانتباه القارئ المتبع لسيل المنجزات الشعرية في هذه المرحلة تحديدا .

وقد كانت لنا وقفة - في سياق سابق- عند قصيدته "بهجة " ، حيث استطاع الشاعر فيه تجسيد حركية إيقاعية توحد في صنعها إيقاع الكلمة الشعرية الأنقى والأصفى من بين الكلمات القادرة على بعث شعور البهجة والنشوة عند قارئ النص، بحيث لا يتردد هذا القارئ في ملامسة فعل الانتقاء الدقيق والمدروس الذي لم يخطئ مكان الكلمة المتقاة، إضافة إلى إيقاع بحر الكامل، حيث يتضافران معا في خلق هذا الشعور الصاعد من أعماق الذات الشاعرة ليلون وجه القصيدة ويرسم ملامحها ، التي ستعكس لا محالة على وجه قارئها.

يكشف تتبع القصائد الشعرية المتبقية من الديوان عن نزوع تجريبي للمزج بين بحرین صافيين من دائرة عروضية واحدة هما : (المقارب) و(المتدارك) ، مع حضور كمي كبير لتفعيلات المقارب على حساب تفعيلات المتدارك التي لم تتعد نسبة (5.88%) .

كما نسجل اعتماد الشاعر على البحور الصافية فقط ، التي تتواتر فيه كالاتي¹¹²³ :

- 1 - الكامل (07 قصائد) : 41.17 % .
 - 2 - الرمل (04 قصائد) : 23.52 % .
 - 3 - المتدارك (03 قصائد) : 17.64 % .
 - 4 - الرجز (قصيدتان اثنتان) : 11.76 % .
- حالة البوح التي عاشها "عبد الله العشي" وجسدها في ديوانه تتطلب هذا الصفاء الإيقاعي الذي يخلقه تواتر التفعيلة الواحدة في النص الشعري ، بحيث تشد انتباه المتلقي الذي هو في أمس الحاجة إلى هذه المساحات التي تمنحه الأريحية والمتعة في الآن ذاته .

ولعل الجدير بالإشارة إليه في هذا المقام هو أن الجمع بين " المقارب " و " المتدارك " أو الإخلاص إيقاعيا لهما ظاهرة عروضية أصبحت ميزة شاملة في الشعر الجزائري المعاصر والعربي على حد سواء ، وفي هذا السياق نمثل أيضا بديوان "وشايات ناي" للشاعر "عبد

1123 - ينظر : يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 179 .

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التهرب في الإيقاع

الرحمن بوزربة"، الذي كشف الإجراء الإحصائي للبحور الواردة فيه عن سيطرة واضحة للبحرين سالفى الذكر كآلاتي: المتدارك (5مرات)، المتقارب (3مرات)، الكامل (01 واحدة). إن الابتعاد عن الأوزان المركبة والجنوح إلى الأوزان الصافية جاء ليواكب التطورات التي شهدتها الواقع الجزائري المعاصر ، حيث استفاد الشاعر الجزائري من الطاقة التي تمنحها هذه الأوزان للنص الشعري من جهة ومن تأثيرها على المتلقي من جهة ثانية .

هذا التبع المرحلي من شأنه الكشف عن شيء من حركية الإيقاع الخارجي للخطاب الشعري الجزائري المعاصر ، وهي حركية تؤكدها جملة من الظواهر التجريبية التي ميزت هذا الخطاب ؛ نذكر من أهمها :

2-1- القالب الهجين (العمودي / الحر) :

يندرج هذا الشكل الإيقاعي التجريبي ضمن ما يسمى بظاهرة " التنوع الإيقاعي " ، وهي « من بين أبرز التقنيات الأسلوبية التي وظفها الشاعر العربي المعاصر في سعيه إلى تحقيق أكبر قدر من الدرامية على مستوى التعبير »¹¹²⁴ ، وتحقق في النص الشعري على نمطين : الأول منهما يقوم المزج بين الشكلين الحر والقديم في النص الواحد ، وهو الظاهرة موضوع الدراسة في هذا المبحث أما الثاني فيقوم على تعدد الأوزان من مقطع إلى آخر¹¹²⁵ .

يكشف تتبع المدونة الشعرية العربية المعاصرة ، وشعر الرواد خاصة ، ومنهم تحديدا "صلاح عبد الصبور" عن صورتين مختلفتين لهذا الشكل الإيقاعي ، حيث يلجأ الشاعر في الصورة الأولى إلى مزج إمكانية بنيتين (تقليدية وحرّة) ضمن وزن واحد وفي سياق موحد ومن ذلك مثلا قصيدته " أبي " ، في حين يمزج في الصورة الثانية الشكلين على أساس التناوب وتمثل لذلك بقصيدته (أناشيد غرام)¹¹²⁶ .

أما بالنسبة لشعرنا الجزائري فقد أصبح من المعلوم لدى الباحث فيه أن الثابت بالنسبة لمسار تطور هذا الشعر هو بدايته التقليدية المرسخة للنظام العمودي للقصيدة العربية ، كما أصبح من الثابت لديه أيضا أن بداية التحول كانت بالجنوح نحو كسر نمطية هذا الشكل الشعري بإدخال

1124 - حسن الغري : حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، ص 59 .

1125 - ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

1126 - ينظر : المرجع نفسه ، ص ص 59 - 62 .

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التهريب في الإيقاع

أشكال أخرى مختلفة عنه ومزجها معه، وهو الجنوح الذي تعود بدايته إلى ثورة "حمود رمضان" في العشرينيات من القرن العشرين ؛ وتحديدًا في قصيدته "يا قلبي" سألقة الذكر .

وفي مراحل لاحقة من مراحل تطور هذا الشكل الإيقاعي تحول إلى ظاهرة لافتة ومميزة له وتمثل في هذا السياق بقصيدة "شموخ" ¹¹²⁷ للشاعر "عز الدين ميهوبي من ديوانه" في البدء كان أواس" ، وهي ثاني قصيدة في ديوانه اعتمد فيها هذا القلب المهجين إضافة إلى قصيدة "كان الصخر وكنت" التي أشرنا إليها في سياق سابق .

يلاحظ قارئ هذه القصيدة اعتمادها على نظام التناوب بين الشكلين "العمودي" و"الحر" حيث جمع فيها الشاعر بين مجزوء الوافر (مفاعلتن × 4) والخب (فعلن) والمتقارب التام (فعولن × 8) ، ونذكر منها قوله ¹¹²⁸ :

بَقَايَا	الشَّمْسِ	أَثْرُهَا	عَلَى	صَدْرِي	قَنَادِيلاً
وَهْدِي	الْأَرْضِ	أَحْمِلَهَا	عَلَى	كَفِي	مَنَادِيلاً
شِفَاهَ	الْكُونِ	أَعَصِرَهَا	مَدَى	عِشْقِي	مَوَاوِيلاً
وَمِنْ	شِعْرِي	أَصَوِّغْ	هَنَا	لِكَ	الدُّنْيَا
					أَكَالِيلاً

وَجَهَان ..

دَم ..

وَالْكَفُّ تَشُدُّ عَلَى الصَّخْرِ

وَتُلاحِقُ وَجْهَهَا آخِرَ يَكْبُرٍ فِي الْأَعْمَاقِ

وَيَأْتِي مَعَ الْفَجْرِ

الْقَادِم .. يَرَحُلُ نَحْوَ بَدَايَتِهِ الْأُولَى

وَيُلَامِسُ طَهْرَ النَّبْعِ بَلَا جَذْرِ ..

يَتَسَاقَطُ أَحْلَاماً ..

وَمَوَاسِمَ عِشْقٍ

وَشُمُوساً تَبْحَثُ عَنْ وَجْهِ

¹¹²⁷ - ينظر : عز الدين ميهوبي : في البدء كان أواس ، ص ص 49 - 51 .

¹¹²⁸ - المصدر نفسه ، ص ص 49 - 50 .

آخر للقبر ..

هذا الشكل الشعري المتمرد على النمطية الإيقاعية التقليدية وعلى نظام التقفية الثابت يجسد نزوعاً تجريبياً عمد به الشاعر إلى فتح النص على بنية درامية متعددة ، تنقل القارئ بين تشكيلات مختلفة لحالة نفسية واحدة .

يلامس القارئ البسيط اختلاف الشكليات من خلال هذا التنوع الطباعي للنص الشعري وهو تنوع دلالي أيضاً، يستفز الباحث /القارئ للبحث في هذه البنية التحويلية المختلفة عن الخيط الرابط بين الشكليات والموحد لهما .

تستجيب البنية التقليدية في هذا المقطع إلى الدلالة التي توحى بها عتبة العنوان " شموخ " بما تحمله من أبعاد إيجابية تلخص شعور الاعتداد بالنفس والصمود وتحدي الأزمات في تعالي الومائق من قدرته على قهرها ، حيث تحضر الذات الشاعرة بفاعلية كبيرة تجسد إقبالها على الواقع وقدرتها على إعادة بعثه بشكل آخر مختلف عبر لغتها الشعرية الخلاقة .

هذه الرؤيا التفاضلية الخلاقة سرعان ما تصطدم بموات الواقع، فتكشف الضدية التي ترسم تفاصيل البنية الحرة في المقطع السابق ، حيث تستمر هذه البنية بشكل مباشر ، ودونما رابط في الأسطر الشعرية السابقة ، فتكسر المسار الذي خطته البنية السابقة ، لينبعث مسار القصيدة من جديد بشكل آخر مختلف ، يربك القارئ في البداية فيما يستفزه ويدفعه إلى تتبع هذا المسار المفتوح على التجدد الإيقاعي ، حيث يلامس تجليات الصراع بين (الواقع /الممكن) في النص ، بين الموت والحياة ، بين التفاؤل والحزن ، وهي الضدية التي يوحى بها تتابع الوحدات المعجمية المشحونة دلالياً ، كالآتي: (الشمس ، القناديل ، المواويل ، الأكاليل الدم ، الصخر ، القبر) إذ تلخص البنية التقليدية فضاء الحياة المحملة بفيض من الإشراق والتفاؤل ، في حين تلخص البنية الحرة فضاء الموت الذي يولد الشعور بالحزن والكآبة.

وفي هذا السياق نسجل انسحاب الذات الشاعرة عن الحضور في هذا الفضاء ، إذ تكتفي بالنظر إليه من الخارج في شموخ العارف بكل خباياه وأسراره ، ولهذا كان لزاماً على الشاعر أن يزواج إيقاعياً بين وزنين مختلفين ، فاسحا المجال أمام هذا التنوع الإيقاعي كي يجسد هذه الضدية التي تحكم منطق علاقته بالواقع .

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التبريب في الإيقاع

وإذا كنا نجد في هذه البنية ذات الطابع الدرامي القائم على الضدية والصراع مبررا لتزوع الشاعر نحو الجمع بين اللونين العمودي والحر ، فإن من الدارسين من يعتبر هذه البنية غير كافية لتبرير وجود الظاهرة في النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة لأن هناك صراعا أعمق من هذا يعتمد في نسيج النص وبنيته ، حيث أكد "عبد الرحمن ترماسين" أن الحاجة إلى تعدد الإيقاعات ليست « هي التي تدفع الشاعر إلى الجمع بين اللونين "العمودي والحر" ، وإنما التزعة المحافظة المترسبة هي التي تتصارع روحيا مع الروح المحددة ، وتعيش في وضع متناقض الرغبة في الجديد والمحافظة على القديم لتبدع في الجديد فتعمل على المزج بين اللونين لتعلن عن مقدرتها الإبداعية »¹¹²⁹ .

هذا وتكشف المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة عن حضور هذا القالب الهجين فيها بصورة أخرى مختلفة ، تعتمد على الجمع بين الشكليين العمودي والحر في سياق موحد يجسد بنية إيقاعية واحدة ، ومن ذلك نذكر مثلا قصيدة " اسقني الضوء " ¹¹³⁰ للشاعر "ياسين بن عبيد" وقصيدة "هم الحنين" ¹¹³¹ للشاعر ناصر لوحيشي .

2-2- التدوير :

يعد التدوير من بين أبرز الظواهر العروضية التي ميزت المتن الشعري الجزائري المعاصر الأمر الذي يدفعنا إلى رصد جماليات حضورها التجريبي في المدونة الشعرية موضوع الدراسة . لكن قبل ذلك لا بد أن نشير إلى مفهوم هذا المصطلح وأشكال حضوره في النص الشعري العربي، فنقول إنه مصطلح عربي أصيل يطلق عند اتصال الشطرين في البيت التراثي القديم واشتراكهما في كلمة واحدة ، كما يحمل المصطلح دلالة معاصرة تتبع من حضور الظاهرة المختلف في النصوص الشعرية ، حيث ترتبط بامتداد البيت وطوله ، إذ يتصل البيت الخطي بالذي يليه فيندمجان ¹¹³² ، والاندماج في الشعر المعاصر « لا يتعلق بدمج الشطر الأول في

1129 - عبد الرحمن ترماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص 127 .

1130 - ينظر : ياسين بن عبيد : غنائية آخر التيه ، ص ص 81 - 82 .

1131 - ينظر : ناصر لوحيشي : فجر الندى ، ص ص 27 - 30 .

1132 - ينظر : عبد الرحمن ترماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص ص 122 - 123 . وينظر أيضا : مصطفى السعدي

: التبريب في الشعر العربي المعاصر ، ص 135 .

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التجريب في الإيقاع

الشرط الثاني من الناحية الوزنية بل دمج بيت في غيره ، وقد يشمل أبيات مقطع أوقصيدة بكاملها»¹¹³³ .

وقد يكون الربط بين التدوير والتجريب غير مبرر بالنسبة للقارئ المتبع لحضور هذه الظاهرة في المدونة الشعرية العربية منذ القديم ، على اعتبار أنها ظاهرة متأصلة في تراثنا العروضي وفي فكرنا الديني الإسلامي على حد سواء¹¹³⁴ .

ولكن إذا أخذ هذا القارئ في اعتباره كم الوظائف المتعددة التي يؤديها التدوير في النص الشعري ووعي الشاعر بأبعادها الدلالية وجمالياتها ، فسيجد المبرر الذي حوّل لشعرائنا هذا التزوع اللافت نحو استثمار الظاهرة في كسر الرتبة الإيقاعية لنصوصهم الشعرية وفتحها على المتعدد الإيقاعي، وفي هذا السياق حصر الباحث " عبد الرحمن ترماسين " مختلف وظائف التدوير ، وحددها في النقاط الآتية¹¹³⁵ :

- 1 - يساعد على تحقيق المعرفة الأدبية لدى المتلقي حين يفرغ الشاعر كل ما بداخل وجدانه إثر ذلك تتحقق "المتعة " ، وهي عنصر مشترك بين القارئ والشاعر. فالشاعر يتمتع عندما يتنفس شعرا والقارئ يستمتع بالقراءة التي تبذلها الجاهل لديه .
- 2 - يعكس الحالة الشعورية والنفسية لدى الشاعر والرغبة في السرد ومواصلة الإنشاد ويقيى بمثابة نبع يتدفق لا ينتهي بانتهاء الفكر أو انطفاء جذوة الإبداع عند الشاعر .
- 3 - كلما واصل الشاعر في التدوير زاد مبنى القصيدة، والزيادة في المبنى كما هو متعارف عليه زيادة في المعنى .
- 4 - يعمل على استمرار الحدث .
- 5 - يلغي تعدد الأوزان في الجزء الواحد من القصيدة الحرة .
- 6 - يلغي تعدد الأصوات ويلون النغم .

¹¹³³ - عبد الرحمن ترماسين : المرجع نفسه ، ص 123 .

¹¹³⁴ - قدّم الباحث "عبد الرحمن ترماسين" قراءة في الحضور التراثي لهذه الظاهرة العروضية، وفي فكرنا الديني خاصة ، حيث ربطها بحركة التدوير في الطواف ، وحركة الصلاة وما فيها من انحناءات متتالية ومتبادلة ، إضافة إلى تجسده في الفن المعماري الإسلامي ، إضافة إلى حلقات الذكر ، والدروس في المساجد ، وهي ظواهر لا تخلو من التماثل القائم على التوازي . للتوسع ينظر : عبد الرحمن ترماسين : المرجع نفسه ص 121 - 122 .

¹¹³⁵ - ينظر : المرجع نفسه ، ص 147 - 149 .

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التجريب في الإيقاع

- 7 - يعمل على تقليص الأبيات الصوتية ، وتمديدها
 - 8 - يهدم القافية ويدمرها ويحولها إلى عنصر إيقاعي داخلي في القصيدة .
 - 9 - يحقق التوتر - بالخصوص إذا كان كلياً - في القصيدة .
 - 10 - يجعل من القصيدة لحمية واحدة وشحنة نفسية واحدة وجسداً متصلاً ومتواصلاً فتصير دفقة شعورية موحدة تبتدئ ببدايتها وتنتهي بنهايتها ، وإذا بها دائرة مغلقة ، وإن لم يكن هذا في القصيدة كلها فإنه يكون في البيت الصوتي .
- ويضيف إلى ذلك أن «التمسك بالموقف الدائري للنمط الخليلي يمنحنا إطاراً عروضياً سهل التحويل فيه ولا يكلفنا جهداً للبحث عن التفسير والتبرير ، كما أنه لا يكلف الشاعر إرهافاً في مجال الحركة الإيقاعية لنصه ، الشيء الذي يمنحنا نفساً يمكن أن يكون تصاعدياً وفق الصور التي يمنحها لنا النص وإن لم يكن تصاعدياً فهو تواصلية»¹¹³⁶ وبهذا فإن غياب التدوير لا يضمن وحدة التفعيلة .
- التدوير العروضي بلغى علامات الترقيم ويطل وظائفها ، إذ لا يفرق بين النقطة والفاصلة وعلامتي التعجب والاستفهام .
- 11 - التدوير يمنحنا صورة متعامدة عن القصيدة باعتباره امتداداً أفقياً وعمودياً ؛ فالصورة الأفقية تلغي التصريح وتمد الصوت وتولد الدلالة وتتسع ، وعمودياً تتضمن التضمين الذي يزيد في تنامي مبنى المعمار للقصيدة .
- تتبع حضور الظاهرة في المدونة الشعرية موضوع الدراسة كشف عن جملة من الملاحظات لعل أهمها أن بداية تعامل الشاعر الجزائري المعاصر - وتحديدًا شعراء السبعينيات - معها لم يخرج عن الأطر التقليدية المعروفة ، حيث تستوقفنا تجربة "مصطفى الغماري" في قصيدته "سراب"¹¹³⁷ ، التي لم يستطع فيها تجاوز روااسب الماضي ، ذلك أنها قصيدة عمودية وزعت أشطرها على نظام الأسطر ، وقد ابتدأ إيقاعها "بالهزج" - ظاهرياً - ثم لم يلبث أن أرجعها

¹¹³⁶ - المرجع السابق ، ص 148 .

¹¹³⁷ - ينظر : مصطفى الغماري : أسرار الغربة ، ش و ن ت ، الجزائر ، ط 2 ، 1982م ، ص 175 وما بعدها .

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التهجيب في الإيقاع

إلى أصلها ، وهو بحر "الوافر" ، وقد حاول فيها أيضا أن يستفيد من تدوير الكلمة على الطريقة التقليدية بأن يكتب جزءا منها في السطر ، والبقية في السطر الموالي ؛ كآلاتي¹¹³⁸ :

1 - سَرَابٌ كُلُّ مَا فِي الْكُو

2 - نِ .. يَا مَوْلَايَ يُعْرِينَا

3 - فَتَلَهَثَ تَلَهَثَ الْأَبْعَا

4 - دُ .. نَهَوَاهَا مَسَاكِينَا

كما عمد إلى تدوير الكلمة والتفعيلة معا ؛ كما في قوله¹¹³⁹ :

5 - وَتَوْقِظُنَا فَيَصْحُو الرُّ

6 - غُبُ .. يَسْخَرُ مِنْ مَآقِينَا

القصيدة — كما يبدو — من مجزوء الوافر ، وقد وقع التدوير في الكلمة النواة ، التي لا تقبل الفصل ، وقد اعتبر الباحث " عبد الرحمن ترماسين " هذا الإجراء جهدا عبثيا لم يخرج القصيدة عن بنيتها التقليدية الموروثة ، حيث يقول : « لا يتوانى الشاعر في استخدام التدوير بالكلمة والتفعيلة ليحقق الغرض الإيقاعي الذي لم يرتق إلى ما يجب أن يكون عليه وهو إحداث لحمة في القصيدة بكاملها تجعل القارئ يطاب المريد . دون أن يشعر بنهاية البيت . وكأن الإيقاع عند الغماري هو ما تحدثه الكلمة من رنين »¹¹⁴⁰ .

وفي هذا السياق تمثل أيضا بقصيدته "شكوى" التي لم يستطع فيها التخلص من رنين الروي والقافية ، وسيطرة إيقاع بحر "الوافر" ، على الرغم من جنوحه نحو التخلص من الشكل التقليدي ، وقد اعتمد فيها تدوير الكلمة النواة ، حيث وزعها على شطرين ، كآلاتي¹¹⁴¹ :

1 - أَمَوْلَايَ .. الْهُوَى يَقْتَا

2 - تٌ مِنْ كَبْدِي وَمِنْ أَمَلِي

3 - وَتَرَكُضُ تَرَكُضُ الظَّلْمَا

¹¹³⁸ - المصدر السابق ، ص 175 .

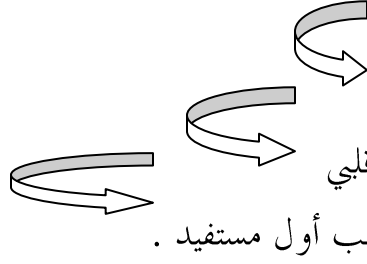
¹¹³⁹ - المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

¹¹⁴⁰ - عبد الرحمن ترماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص ص 130 - 131 .

¹¹⁴¹ - المصدر السابق ، ص 146 .

4 - ء ... تَعَصُرُ حَبَّةُ الْمُقَلِّ

كما نسجل في المرحلة ذاتها لجوء بعض الشعراء إلى توظيف التدوير مستفيدين من قدرته على إلغاء الفواصل وإحداث لحمة أو تواصل في الإيقاع من بيت خطي لآخر ، ومن ذلك مثلا ما جاء في قصيدة " أغنية إلى مستفيد من الثورة الزراعية " للشاعر "عبد العالي رزاقى" ، حيث يقول ¹¹⁴² :

- 1 - يا أيها الشعراء
 - 2 - ما ذبلت أغاني الحب في شفتي
 - 3 - ولكن هاجرت قلبي
 - 4 - لتسكن قلب أول مستفيد .
- 

فالملاحظ أن الشاعر قد ألغى كل الفواصل المتوفرة نتاج اعتماده على التدوير ، الذي عمل على استمرار إيقاع بحر الكامل وتواصل تفعيلاته ، حتى لا ينقطع النفس الذي بني عليه الإيقاع ليحدث التكامل بين ما تصبو الذات إلى تبليغه وبين الصورة التي يسعى المتلقي إلى تشكيلها عنه.

وفي السياق نفسه سعى الشاعر "الاحضر فلوس" إلى إلغاء نقاط الوقف التي تأتي في نهاية البيت أو وسطه باعتماده على التدوير الذي انسحب على كامل نص قصيدته " أقنعة تحت النور" ، وقد حاول من خلال هذا الفعل التجريبي الوصول إلى تجسيد قصيدة مدورة كليا يسودها الجريان في الإيقاع والالتحام في الصور ، ولكنه لم يوفق إلى ذلك ، فحاول تعويض هذا النقص باعتماد التدوير الدلالي ، حيث تحولت القصيدة إلى سيل إيقاعي متحرر من قيد الروي والقافية ¹¹⁴³ ، وهذا ما يبدو جليا في قوله ¹¹⁴⁴ :

¹¹⁴² - عبد العالي رزاقى : الحب في درجة الصفر ، ص ص 41 - 42 .

¹¹⁴³ - عبد الرحمن ترماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصرة في الجزائر ، ص 134 .

¹¹⁴⁴ - الاحضر فلوس : أحبك . ليس اعترافا أخيرا ، م و ك ، الجزائر ، 1986م ، ص ص 77 .

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التجريب في الإيقاع

- 1 - وَاحْتَوَانِي الْبَحْرُ
- 2 - كَانَتْ مُدُنُ الشَّعْرِ تُلَوِّكُ الرِّيحَ
- 3 - " أَبُولُو " يُعْنِي صُفْرَةَ الْأَحْزَانِ فِي عَيْنِ الْخَرِيفِ
- 4 - طَامِعًا فِي قُبْلَةٍ فَوْقَ شِفَاهِ الْمَوْتِ
- 5 - أَوْ كَأَسَا مِنَ الْأَحْلَامِ فَوْقَ الْأَضْلُعِ الْحَيْرَى
- 6 - يَفُوحُ الثَّلْجُ مِنْ أَوْتَارِ عُودِ عَاقِرٍ
- 7 - يَنْشُرُ الْأَلْفَافِظَ فِي يُبُوتِ اللَّيْلِ
- 8 - يَكِي الْوَتْرَ الزَّائِي تَمَائِيلَ الْمَدِينَةِ ! .

وفي تعليقه على هذا الفعل التجريبي حاول الباحث " عبد الرحمن ترماسين " أن يلتمس المبررات للشاعر بقوله: « يبدو أن حادثة التجربة في كتابة قصيدة مدورة بكاملها ملتحمة الأجزاء هي السبب في عدم تمكن الشاعر من بلوغ مقصده وإن وفق في التحرر أكثر من القيود التي تلازم القصيدة العمودية رغم اعتماده تفعيلة واحدة " فاعلاتن " بجوازاتها ، فقد تخلص من الجرس الموسيقي الذي يميز القصيدة العمودية عن غيرها وهذه تحسب له ميزة حسنة ربما تؤهله إلى كتابة قصيدة متجددة ومتحررة ومؤثرة بـمميزات وخصائص جديدة بعيدة عما هو مألوف في الشعر العمودي »¹¹⁴⁵ .

والحقيقة نقول أن هذا طموح لم تبلغه بعد تجربة " الاخضر فلوس " الشعرية ، بل ربما لم تبلغه حتى التجارب الشعرية الجزائرية الأخرى ، حيث نشهد في شعر التسعينيات جهودا حثيثة لبلوغ قصيدة شعرية مدورة تضاهي أوتفوق في جودتها ما كتبه شعراء الحداثة في المشرق ، لكنها لم تصل بعد إلى تجسيد ذلك ، ونمثل في هذا السياق بقصيدة " النخلة والمجداف " للشاعر " عز الدين ميهوبي " ، التي نذكر منها قوله¹¹⁴⁶ :

فَتَشْتُ
وَفَتَشْتُ
وَفَتَشْتُ لِأَعْرِفَ

¹¹⁴⁵ - عبد الرحمن ترماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصرة ، ص 135 .

¹¹⁴⁶ - عز الدين ميهوبي : النخلة والمجداف ، ص ص 15-16 .

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التهريب في الإيقاع

خَاتِمَةُ الْآيَاتِ الْمَوْشُومَةِ
فِي كَفِّي ..
وَبَقَايَا سِفْرِ كُنْتُ أُرْتَلُهُ
وَحَدِي دَاخِلَ قَبْوِ كُنْتُ أَزِينُ كُلَّ جِدَارٍ فِيهِ
بِعَاصِمَةِ أُولَى لِلْحُبِّ
وَمَمْلَكَةِ بَانَتْ ! .

حاول الشاعر بناء قصيدته على وزن المتدارك لخفته وسهولته ، وقد اعتمد على التدوير إلا أنه لم يستطع جعلها تامة التدوير ، كما لم يستطع ترويض تفعيلة (فاعلن) حتى يحافظ على نمط إيقاعي مناسب ، حيث وقع مرات عدة في كسر عروضي تحولت معه التفعيلة إلى (مستفعلن) .

وفي هذا السياق لا بد أن نسجل أن الشاعر بالرغم من إخفاقه في تدوير القصيدة ككل ، فقد استطاع تدوير أبيات متتابعة منها أظهر من خلالها قدرته على توظيف هذه التقنية للحفاظ على وحدة الدفقة الشعورية ، ومن ذلك مثلاً ما جاء في قوله ¹¹⁴⁷ :

نَادَيْتُ الْبَحْرَ ..
لِمَاذَا يَخَافُكَ قَحْطُ الْأَرْضِ
وَقَافِلَةُ الْأَسْمَاكِ
تَشُدُّ إِلَيْكَ زَعَانِفَ تَحْمِلُ رُوحَ الْمَاءِ ؟ ! .

يחס القارئ للوهلة الأولى برغبة في التوقف بعد قراءته السطر الأول ، لكن الشاعر أراد أن يمد طول هذه الأبيات لتصب في بيت صوتي واحد من خلال توظيفه لنقاط التواصل التي أعطته شحنة موسيقية متصلة جاءت مدعمة بتدوير التفعيلة .

هذا ونقف في ديوان " أعراس الملح " للشاعر " عثمان لوصيف " على نموذج شعري يعد الأقرب إلى تجسيد القصيدة المدورة ، كما عرفناها في نصوص " أدونيس " الشعرية ¹¹⁴⁸ ، ويتجلى ذلك واضحاً في قصيدته " تحولات في مرآة الانكسار " ، نذكر منها قوله ¹¹⁴⁹ :

¹¹⁴⁷ - المصدر السابق ، ص 13 .

¹¹⁴⁸ - للتوسع ينظر مثلاً : أدونيس : الأعمال الشعرية الكاملة ، مج 1 ، ص ص 155 - 173 .

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التجريب في الإيقاع

كُلَّمَا دَاهَمَنَا سَيْلُ الرَّدَى وَاجْتَاَحَنَا الطَّاعُونُ قَدَمَنَا
القَرَابِينَ ، رَكِبْنَا الرِّيحَ ، قَاوَمْنَا الْمَنَايَا ، كُلَّمَا خَيَّمَ هَذَا اللَّيْلُ
حَاصِرَنَا الدِّيَاجِي . كُلَّمَا رَاوَضَنَا الطَّاعُوتُ ثَرْنَا وَفَرْنَا . كُلَّمَا
جَلَجَلَ هَذَا الرَّعْدُ قُمْنَا وَأَنْخَرَطْنَا فِي الْأَعَاصِيرِ وَفِي حُمَى الصِّرَاعِ

الملاحظة الأولى التي تثير انتباه قارئ النص هي هذه الهندسة الشكلية المختلفة ، التي أخرجته عن النمط التقليدي المعروف لتجعله أقرب إلى النص الشري ، لكنه نص موزون تتواتر فيه تفعيلة بحر " الرمل " (فاعلاتن) ، وهو نص مدور أيضا اعتمد على «كلمة مركزية مكررة نابت عن التدوير العروضي في الفقرة ومنحت حركة إيقاعية متوالية جسدت حالة الصراع القائم والتحويلات التي تحدث وتتعاقب بعد فعل مفاجئ وما يتولوه من ردة فعل»¹¹⁵⁰ ، حيث تحول التدوير في النص إلى حركة فعل ورد فعل .

كما أن القارئ لنص القصيدة الكامل يقف على تواتر حركة من الانفصال والانقطاع حالت دون بقاء النص لحمة واحدة ، وحالت بالتالي دون بلوغه درجة التدوير الكلي ، حيث جسدت هذه البنية قلق الذات الشاعرة وعدم قدرتها على التواصل التام مع واقعها أو حتى الانفصال التام عنه، وهو شعور متعد إلى القارئ الذي يصاب بالتوتر نتاج هذه البنية الشعرية غير الثابتة .

ولعل ما يجب الإقرار به في الأخير هو أن حركية الإيقاع الخارجي في الشعر الجزائري المعاصر قد عرفت انفتاحا كبيرا على التجريب لم يشمل فقط الظاهرتين محل الدراسة في هذا المبحث لكنهما يعتبران من أبرزها على الإطلاق ، إضافة إلى شيوع توظيف بحري المتقارب والمتدارك بشكل لافت ، وتواتر تعدد البحور في القصيدة الواحدة ، وقد أشرنا إلى نماذج شعرية تصب في هذا السياق .

كما أن ما يمكن الركون إليه في هذه المسألة تحديدا هو الإقرار بوجود جهود شعرية جزائرية معاصرة تسعى في كل مرة إلى كسر رتابة النموذج التقليدي ، لكنها تسير بوتيرة بطيئة أحيانا ومترددة أحيانا أخرى ، إذ لا نلمس عند الشاعر الواحد تعميقا للتجربة في تجارب لاحقة

1149 - عثمان لوصيف : أعراس الملح ، ص 33 .

1150 - عبد الرحمن ترماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصرة ، ص 139 .

متناسلة عنها ، فتبقى بذلك جهودا معزولة ، وليدة ظرف زمني معين ، وحلقة إبداع ضمن حلقات منفصلة .

3 - حركية الإيقاع الداخلي :

لعل من أهم القضايا الخلافية التي يصطدم بها الباحث في الإيقاع الشعري ما اصطاح على تسميته بـ "الإيقاع الداخلي" ، ذلك أنه مفهوم لا يزال مثار خلاف ومصدر اجتهادات بلغت أحيانا حد التعارض ، حيث انشطر الدارسون بين منكر له ، ومعارض على تسميته ، وبين مؤيد له ومدافع على أهميته ، بل إن هؤلاء أيضا قد اختلفوا حول مكوناته والقوانين المتحكمة في آلياته¹¹⁵¹ ، حيث انقسموا إلى اتجاهين بارزين ؛ الأول منهما لا يجرد الإيقاع الداخلي من الصوت ، أما الثاني فيجرده منه وينيطه بالحركة الداخلية المتصلة بالبناء والفكرة والصورة .

تندرج مواقف "محمد لطفي اليوسفي" ضمن الاتجاه الأول ، حيث يربط الإيقاع الداخلي ببعدي الصوت والدلالة ، مؤسسا رؤيته له على التناغم ، ولذلك فهو في نظره «ينشق عن شبكة العلاقات التي تنشأ بين الكلمات في صلب البيت الواحد ثم تتفرع لتسم القصيد بأسره وتجعله ينصهر في شكل نسيج خصوصي من الكلام يوقعه مبدأ مركزي هام هو مبدأ التناغم الصوتي الدلالي الذي يصبح بمثابة ضابط أساسي يشد مفاصل الخطاب»¹¹⁵² .

أما الاتجاه الثاني الذي يجرد الإيقاع الداخلي من الصوت فنمثل له بآراء كل من "خالد سليمان" و"يمنى العيد" ؛ حيث عرفه الأول بأنه «حركة موقعة في بناء القصيدة أونسيجها مجردة من عنصر الصوت ، وهي حركة لا يتم إدراكها من خلال حاسة السمع أو البصر ، وإنما من خلال نمو الحركة داخل البناء الكلي للقصيدة»¹¹⁵³ .

وقد أكدت "يمنى العيد" هذا الطرح بقولها إن «الإيقاع الداخلي هو حركة توليد جديد داخل النص لما هو خارجه»¹¹⁵⁴ ، وهذا يعني أن دراسته تستوجب حضور العناصر الأساسية

1151 - للتوسع ينظر : حسين العُوري : تجربة الشعر الحر في تونس حتى نهاية 1968م ، ص ص 163 - 164 .

1152 - محمد لطفي اليوسفي : الشعر والشعرية ، الدار العربية للكتاب ، لبنان ، 1992م ، ص 68 .

1153 - خالد سليمان : الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة ، مجلة الآداب ، قسنطينة ، ع 4 ، 1997م ، ص 256 .

1154 - يمنى العيد : في معرفة النص - دراسات في النقد الأدبي ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط 4 ، 1999م ، ص 113 .

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التجريب في الإيقاع

لبنيته الداخلية مجتمعة ؛ لأن تفاعلها وتواشجها هو الذي يرسم هذا الإيقاع ويحدد طبيعته وتغيراته .

ولعل في تأمل هذه الآراء المتباينة ما يؤكد صعوبة مجال الاشتغال في هذا النوع من الإيقاع لكن هذا لا يمنعنا من تقديم وجهة نظرنا التي سيتضح في ضوئها مسار دراستنا لحركية الإيقاع الداخلي في الشعر الجزائري المعاصر .

وفي هذا السياق نقول إن صفة " الداخلي " المرتبطة بهذا النوع من الإيقاع تقتضي مبدئيا الانصراف عن جميع ما له علاقة بالخارج ، ونعني بذلك ما كان في متناول الحواس ، لا سيما حاسي السمع والبصر ، وبناء عليه فإن تناول ظواهر كالجناس والترصيع والتكرار والتصرير بمناسبة الحديث عن الإيقاع الداخلي يسم البحث بالخلط والمصطلح بالارتباك ¹¹⁵⁵ ، وهو ما يرجح كفة تبني موقف الاتجاه الثاني القائل بمفهوم الحركة ، ومع ذلك فإن الدارس له يبقى مشدودا إلى النواة التي يبنى عليها إيقاع الشعر عادة ؛ وهي الصوت .

وبناء عليه سوف نرصد حركية الإيقاع الداخلي في الشعر الجزائري المعاصر من خلال حركة الصوت بصفاته وجرسه الموسيقي ، وحركة الكلمة من حيث حضورها في النص الشعري من خلال ظاهري " التكرار " و " التضاد " ، حيث تساهم هذه العناصر مجتمعة في توليد حركيته .

فعن حركية الصوت الشعري نقول إن المستوى الصوتي يعد المدخل الحقيقي لدراسة النص الأدبي وكشف أبعاده ، ذلك « أن أية دراسة على أي مستوى من مستويات البحث تعتمد في كل خطواتها على نتائج الدراسات الصوتية . وذلك بالطبع أمر يمكن إدراكه إذا عرفنا أن الأصوات هي المظاهر الأولى للأحداث اللغوية : وهي كذلك بمثابة اللبنة الأساسية التي يتكون منها البناء الكبير » ¹¹⁵⁶ ، والصوت اللغوي المنطوق يعد أصغر الوحدات اللغوية في

1155 - للتوسع ينظر : حسين الغوري : تجربة الشعر الحر في تونس حتى نهاية 1968 م ، ص 169 .

1156 - كمال محمد بشر : الأصوات العربية ، مكتبة الشباب ، مصر ، 1987 م ، ص 184 .

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التجريب في الإيقاع

النص الأدبي فضلا عن أنه يعد المادة الخام للكلام الإنساني من ناحية ولتراكيب النص اللغوية والسياقية والدلالية من ناحية ثانية ¹¹⁵⁷ .

وتتمثل المؤثرات الصوتية النوعية للنص الشعري في الإيقاع اللغوي الذي يتشكل بدوره من التماثل في الوحدات الصوتية مع بعضها البعض ، حيث يرتبط هذا النوع من الإيقاع بالجرس الموسيقي الذي تحدثه الأصوات ووقعها على أذن المتلقي، ونعني بذلك سيطرة صفة صوتية بذاتها لا تدرك إلا عن طريق السماع ، كالحفوت في حروف الهمس مثلا ، وهي : س ، ش ، ص ، ث ، ف ، هـ ، ح ، خ ، ك ، ت . والشدة في الحروف الانفجارية (ط ، ض ، ك ، ق ، ب ، د) والجلجلة في الحروف المجهورة (ومنها : أ ، ع ، غ ، ج ، ل ، م ، ن) ¹¹⁵⁸ .

وفي هذا السياق نشير إلى أن هذه المؤثرات الصوتية لا تقف عند حد التشكيل الإيقاعي للنص فحسب ، بل تتعداه إلى تشكيل المعنى الدلالي الذي يطرحه النص الشعري ¹¹⁵⁹ .

هذا يعني أن للصوت إيقاعه الذي يولد حركية النص من جهة ، ويستوعب انطباعات الذات الشاعرة وانفعالاتها اتجاه موقف بعينه وأروؤيتها الشعرية الخاصة من جهة ثانية .

أدرك الشاعر الجزائري المعاصر أهمية الصوت فراح يتخذه بديلا إيقاعيا، إضافة إلى إيقاع الكلمة الشعرية ، يحفظ لنصه بهما سحر انتمائه إلى عوالم الشعر ، خاصة بالنسبة للقصاصد النثرية .

هذا الطرح لا ينفي عن الشعر التقليدي احتكامه إلى الجرس الموسيقي للصوت ، لكنه يأتي في الدرجة الثانية بعد الإيقاع الخارجي النابع عن خضوع ثابت لوزن وقافية محددين ، ليدعم معنى النص ويضفي عليه شحنات دلالية إضافية .

ولنا في شعر "مفدي زكرياء" ما يؤكد احتكام القصيدة العمودية أيضا إلى الجرس الموسيقي للأصوات ، حيث استثمر الشاعر جميع الطاقات الإيحائية للصوت من أجل تبليغ مشاعره التمردية الثائرة إلى المتلقي ، ومن هذا ما يبرز جليا في قوله ¹¹⁶⁰ :

¹¹⁵⁷ - ينظر : مراد عبد الرحمن مبروك : من الصوت إلى النص - نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، مصر ، ط 1 ، 2002 م ، ص 21 .

¹¹⁵⁸ - ينظر : يحيى الشيخ صالح : شعر الثورة عند مفدي زكرياء ، ص 295 .

¹¹⁵⁹ - ينظر : مراد عبد الرحمن مبروك : المرجع السابق ، ص 47 .

¹¹⁶⁰ - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص 57 - 58 .

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التهريب في الإيقاع

هَذَا (نُفْمَبِر) قُمْ وَحَيِّ الْمَدْفَعَا وَاذْكُرْ جِهَادَكَ وَالسِّنِينَ الْأَرْبَعَا
وَاقْرَأْ كِتَابَكَ لِلْآنَامِ مَفْصَلَا تَقْرَأُ بِهِ الدُّنْيَا الْحَدِيثَ الْأَرْوَعَا
وَاصْدَعْ بِثَوْرَتِكَ الزَّمَانَ وَأَهْلَهُ وَاقْرَعْ بِدَوْلَتِكَ الْوَرَى وَ(الْجَمْعَا)
وَاعْقِدْ لِحَقِّكَ فِي الْمَلَا حِمِ نَدْوَةَ يَقِفُ السِّلَاحُ بِهَا خَطِيئًا مِصْقَعَا
وَقُلِ الْجَزَائِرِ وَأَصْنَعْ إِنْ ذَكَرَ اسْمُهَا تَجِدُ الْجَبَابِرَ سَاجِدِينَ وَرُكْعَا
إِنْ الْجَزَائِرِ فِي الْوُجُودِ رِسَالَةَ الشَّعْبُ حَرَرَهَا وَرَبُّكَ وَقَعَا
إِنْ الْجَزَائِرِ قِطْعَةً قَدْسِيَّةَ فِي الْكُونِ لِحَنَهَا الرِّصَاصُ وَوَقَعَا
وَقَصِيدَةَ أَزَلِيَّةَ آيَاتِهَا
نَظَمْتَ قَوَافِيهَا الْجَمَاجِمِ فِي الْوَعَى وَسَقَى النَّجِيعَ رَوِيَّهَا فَتَدَفَعَا
غَنَى بِهَا حُرَّ الضَّمِيرِ فَأَيَقُظْتَ شَعْبًا إِلَى التَّحْرِيرِ شَمَرٌ مُسْرَعَا
سَمِعَ الْأَصَمَ رَنِينَهَا فَعَنَّا لَهَا وَرَأَى بِهَا الْأَعْمَى الطَّرِيقَ الْأَنْصَعَا
وَدَرَى الْأَلَى جَهَلُوا الْجَزَائِرَ أَنَّهَا قَالَتْ: " أَرِيدُ " فَصَمَمَتْ أَنْ تَلْمَعَا
وَدَرَى الْأَلَى جَحَدُوا الْجَزَائِرَ أَنَّهَا ثَارَتْ وَحَكَمَتْ الدِّمَا وَالْمَدْفَعَا

يفضي بنا تأمل هذا المقطع الشعري إلى تسجيل جملة من الملاحظات نوردها في النقاط الآتية:

- 1 - الطابع الحماسي للنص : يتجلى ذلك من خلال الحضور الفاعل للذات الشاعرة التي تؤدي مهمة تحريض المتلقي ، واستنهاض الهمم وزرع شعور الاعتزاز والفخر بالوطن (الجزائر) ، ويتجلى ذلك من خلال سلسلة أفعال الأمر المتتابعة في المقطع كآلاتي: (قم اذكر ، اقرأ ، اصدع ، اقرع ، اعقد ، قل ، اصنع) ، التي تظهر قوة الذات الشاعرة وإيمانها العميق بقدرتها على التأثير في الآخر .
- 2 - قوة لغته : لا يتردد القارئ في ملامسة انعكاس قوة الذات الشاعرة وفاعليتها على اللغة التي تعبر عنها ، والتي شحنت بدلالات إيجابية مضاعفة ، فاضت على جنبات النص ، حيث تتجلى قوة هذه اللغة من خلال الحضور الطاغي للحروف الانفجارية (القاف – العين – الصاد – الطاء ...) ، وهذا ما نلمسه جليا في توالي الكلمات الآتية (قم –

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التهجيب في الإيقاع

المدفعا - الأربعة - اقرأ - مفصلا - تقرأ - الأروعا - اصدع - اقرع - المجمع -
اعقد - خطيبا - مصقعا - قطعة - قدسية ...) .

كما تتجلى هذه القوة من خلال استخدام الشاعر لصيغ المبالغة بالنسبة للأسماء في
مثل قوله: الأروعا - مصقعا - ركعا ... إضافة إلى استخدامه التشديد على الحرف
الذي يساهم في تقوية المعنى وزيادة الدلالة ، ونلمس ذلك من خلال الأفعال (حيّ -
حرّرها - وقعا ، شمر ...) .

وفي قراءته لقوة هذا المقطع الشعري أكد الباحث " يحيى الشيخ صالح " أنه « من
السهولة ملاحظة القوة التي يستشعرها منشد الشعر أو قارئه في نفسه عندما يتلفظ
بالحروف المشددة بل إن يده ستقوم بحركة لا شعورية متجمعة في شكل قبضة
أومبسطة في تصلب ، مرافقة بذلك النطق بالحرف المشدد »¹¹⁶¹ .

هذا التفاعل الجسدي اللاإرادي مع هذه القوة المنبعثة من أعماق لغة "مفدي

زكرياء" الذي أشار إليه الباحث يدفعنا إلى تسجيل الملاحظة الثالثة:

3 - التلاحم العميق بين الصوت والصورة الجسدية : نستشف عمق التلاحم بين الصوت
والصورة في هذا المقطع من خلال التقابل الدلالي الذي تجسده الثنائيات الآتية : (قل /
اصغ) ، (غنى / سمع ، رأى) ، (قالت / صممت) .

فالملاحظ أن فعل القول متكرر بصيغ مختلفة وبشكل لافت في المقطع ، لكنه قد ولد
ردود أفعال هي في حقيقتها نتاج تجاوب وجداني وجسدي عميقين مع معاني هذا الفعل
التحريضي في الأساس .

وللإشارة فإن هذه الموسيقى ذات البعد التصويري ظاهرة مميزة لمجمل شعر " مفدي
زكرياء" حيث تنسحب قوة الكلمة على قوة الرجوع المقابل لها ، وفي هذا السياق نشير
إلى قوله في موضع آخر¹¹⁶² :

وَلَعَلَّعَ مِنْ (شَلَعَلَع) ذُو بَيَّانٍ فَأَنْطَقَ فَوْقَ (جُرْجُرَةَ) الْجِعَابَا

¹¹⁶¹ - يحيى الشيخ صالح : شعر الثورة عند مفدي زكرياء ، ص 307 .

¹¹⁶² - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص 31 .

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التهريب في الإيقاع

فكأننا بالشاعر يحاكي دوي صوت المدفع عبر توالي اللامات والعينات في صدر البيت ، كما يحاكي رجع الدوي وصداه فوق جبال جرجرة ، وغيرها ، عبر تمازج الرءات والجيمات في عجزه .

4 - قوة القافية : هي عبارة عن عين مفتوحة مشبعة بألف (عا) ، وهي من الأصوات التي تمتلك جلجلة وقوة ¹¹⁶³ ، فكأننا بالشاعر يحاكي بها «قعقة السلاح والانفجارات ، ودوي معركة بعيدة تصل أصدائها إلى أذن الإنسان » ¹¹⁶⁴ ، وقد أظهر من خلالها ولاءه لمرجعياته التراثية العالية ، حيث ظل ثابتا على هذه القافية حتى نهاية القصيدة ولم يجرب الخروج إلى غيرها ، وفي هذا السياق نستأنس بتفسير " الشيخ صالح " لهذا الثبات في قوله : « كأن الشاعر يشير بثباته على قافية واحدة في قصيدة " اقرأ كتابك " إلى ثبات موقفه من الذكرى ، وعدم تعرض شعوره إزاء الثورة للتغيير ، وإلى ثبات الثورة على مبادئها ومنهجها في مقاومة الاستعمار وعدم إمكانية تغييرها أو حيادها عن مبادئها » ¹¹⁶⁵ .

كما تكشف القراءة المتتبعة للمسار التحولي للممارسة الشعرية الجزائرية المعاصرة عن الحضور الفاعل لإيقاع الصوت في كثير من نصوص العشريتين الأخيرتين وخاصة القصائد النثرية منها ، وفي هذا السياق نمثل بما جاء في ديوان " تحولات فاجعة الماء " لعبد الحميد شكيل الذي نذكر منه قوله في قصيدة " سلاله الماء " ¹¹⁶⁶ :

سَلَمَنِي شَهْقَتَهُ الْأَخِيرَةَ ، وَامْتَطَى مَوْجَةَ الضِّيَاءِ الرُّغَامِ !
عَدَلْ رَبْطَةَ الْعُنُقِ السَّمِيكَةِ ، خَلَخَلْ
صَوْتَهُ الْعَافِي ، سَحَبَ نَفْسًا ، أَدْلَجَ غَسَقًا !
قَالَ : مَنْ يَمْلِكُ شَهْوَةَ الْمَاءِ الْقَتِيلِ ؟
يَرْتَدِي جُبَّةَ مَنْ نَسِجَ الضِّيَاءِ الْجَلِيلِ ،

1163 - ينظر : يحيى الشيخ صالح : مرجع سابق ، ص 308 .

1164 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

1165 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

1166 - عبد الحميد شكيل : تحولات فاجعة الماء ، ص ص 49 - 50 .

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التبريد في الإيقاع

يَدْخُلُ جَنَّةً مِنْ رُحَامٍ وَغَيْدٍ !
يَكْرَعُ خَمْرَةً مِنْ شِفَاهِ النِّسَاءِ اللُّوَاتِي خَرَجْنَ مِنْ رَغْوَةٍ
الْحُلْمِ الْمَثَالِي ، يَنْهَضُ فَنِيْقَ هَذِي الْبِلَادِ الَّتِي هَجَّرَتْ
سِرْبَهَا لِلْبَعِيدِ الْبَعِيدِ !!..

يلامس قارئ هذا المقطع اختلاف لغته وانزياحها عن المتداول والمألوف ، وقد انعكس هذا الاختلاف على الجانب الصوتي ، حيث يتداخل الهمس والجره والشدة في تلاحم يجسد تلونات الماء وتعدد هيئاته المختلفة ، إذ يلاحظ حضور "الشين" المهموسة في كلمات (شهقة - شهوة - شفاة) إضافة إلى الـ "حاء" في كلمة (حلم) والـ "خاء" في (خلخل ، خرجن ، رخام ، خمرة) كما نرصد الجهر من خلال حرف "الغين" في كلمات (الرغام - غسق - الغافي - غيد - رغوة) ، والـ "الميم" (الماء ، رخام ، خمرة ، الحلم المثالي) ، والـ "نون" (النساء ، خرجن ، ينهض ، فنيق) ، إضافة إلى الشدة في كلمات (سلمني ، عدل ، هجرت ، الضياء) .
لقد حاول الشاعر أن يولد إيقاع قصيدته من إيقاع الصوت من خلال سيمفونية من الأصوات المختلفة الصفات والمتواشجة من أجل تجسيد النص الشعري المختلف .
كما حاول أن يولده من إيقاع الكلمة أيضا ، حيث نوع في توظيف صيغة الفعل في المقطع بين الماضي والمضارع ، وكان ينتقل من الأول إلى الثاني ثم يعود إلى الأول ، الأمر الذي ولد حركة إيقاعية داخلية في النص ، يمكننا رصدها من خلال تتابع الأفعال كالاتي : (سلم - امتطى - خلخل - سحب - أدلج - قال - يملك - يرتدي - يدخل - يكرع - خرجن - ينهض - هجرت) .

والملاحظ هو سيطرة الأفعال على الأسماء في المقطع ، وهو ما يعمق حركيته ويولد إيقاعه ، لأن في الفعل حركة ، وفي الاسم ثباتا .

ومن العناصر التي تخلق إيقاع هذا المقطع أيضا اشتغال الشاعر فيه على الانزياح ، ذلك أن المفارقة بين (المسند) و (المسند إليه) في العديد من الجمل الشعرية قد ولدت حركة تتبع من الجمع بين المتنافرات أو الأضداد في قوله مثلا : " امتطى موجة الضياء الرغام " ، " خلخل صوته الغافي " ، .. يملك شهوة الماء القليل .

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التهرب في الإيقاع

فقد سبقت الإشارة بأن القصيدة الثرية قد تمرت على الإيقاع الخارجي ، بمحاولتها توليد إيقاعها الخاص من داخلها ، من خلال اشتغال الشاعر على اللغة ، واستثمار إيقاعها الساحر ، على مستوى صفات الأصوات المتعددة ، أو على مستوى الكلمة - بأنواعها - من خلال التكرار والتضاد وغيرهما من الظواهر التي من شأنها توليد إيقاع داخلي في النص . وللإشارة ، فإن هذه العناصر جميعا يمكنها أن تولد الإيقاع الداخلي في النصوص التقليدية وفي القصائد الحرة أيضا ، لكنها تصبح مدعمة للإيقاع الخارجي وليست أساسية في خلق إيقاع النص .

فبالنسبة للتكرار يمكن القول إنه يشكل « نسقا تعبيريا في بنية الشعر التي تقوم على تكرير السمات الشعرية ومعاودتها في النص بشكل تأنس إليه النفس التي تتلهف إلى اقتناص ما وراءه من دلالات مثيرة »¹¹⁶⁷ ، فهو « أسلوب تعبري يصور اضطراب النفس ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر . وهو منه صوتي يعتمد الحروف المكونة للكلمة في الإثارة وعلى الحركات أيضا ، إذ بمجرد تغيير حركة يتغير المعنى ويتغير النغم كـ " الإقواء " في القافية ، وهو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان ، فيهتز الإحساس لدى المتلقي »¹¹⁶⁸ . ويشمل تكرار الحرف والكلمة والجملة من أجل الإمتاع والإقناع من جهة وحفظ توازن الشاعر والتزامه لخط إيقاعي معين من جهة ثانية¹¹⁶⁹ .

ومن أنواع التكرار ما يسمى بتكرار "الترجيع"؛ وهو « عبارة عن ترجيع لصدى الحركة التي يصفها الشاعر، أو تأكيد لتلاشي نغمات »¹¹⁷⁰ ، كما جاء في قصيدة "شجر الكلام" للشاعرة "ربيعة جلطى" في قولها¹¹⁷¹ :

أ.. وَهَرَّانَ مَسَاءَ الْخَيْرِ

مَسَاءَ الْقَهْوَةِ السَّائِحَةِ

وَالنَّوَافِدِ الْعَافِيَةِ

¹¹⁶⁷ - حسن الغري : حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، ص 81 .

¹¹⁶⁸ - عبد الرحمن ترماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص 194 - 195 .

¹¹⁶⁹ - ينظر : المرجع نفسه ، ص 198 .

¹¹⁷⁰ - حسن الغري : حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، ص 88 .

¹¹⁷¹ - ربيعة جلطى : شجر الكلام ، ص 105 - 106 .

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التجريب في الإيقاع

مَسَاءُ السِّيَاحِ والرُّسُومِ المتَحَرِّكة
وَعِبَادُ الشَّمْسِ المُتَّكِسِ
مَسَاءُ القُصُورِ عَلَى القُبُورِ
مَسَاءُ الأَحِبَّةِ والعُرْبَةِ الثَّانِيَةِ
مَسَاءُ الضِّيَاعِ وَ الضَّبَاعِ والجَازِ
مَسَاءُ الظُّلْمَةِ والتَّشَرُّدِ وَكِلابِ الوَحْشِ
مَسَاءُ الخَيْرِ يَا وَهْرَانَ
.. الخَيْرِ
.. الخَيْرِ !.

في ظل هذا التشكيل اللغوي ، يصح القول بأن هذا « النمط من التكرار ليس (تشكيلا بصريا) مجردا ، وإنما هو وسيلة تعبيرية وموسيقية مهمة ، إنه يشبه — إلى حد كبير — (القفلة الموسيقية) التي تسبق ، أو يمهدها ، باختزال مدة (الاستغراق الزمني) للجملة الموسيقية الكاملة فتكون النغمة هادئة ، بطيئة ، متكسرة ، حتى تنتهي الجملة بأصغر وحداتها النغمية »¹¹⁷² .

وفي هذا السياق نشير إلى حضور ظاهرة التكرار — بأنواعه المختلفة — وبشكل لافت في ديوان "مقام البوح" للشاعر " عبد الله العشي " ، ومنه تكرار الحرف في قوله مثلا في قصيدة " نشيد الوله " ¹¹⁷³ :

آه ...
مِنْ ذُلِّ قَلْبِي ...
لِيُنْثَالَ هَذَا الْجَمَالَ الوَضِيءُ
أَمَامِي ،
وَيَبِينُ يَدِيهِ
وَيَغْسِلُنِي مِنْ بَقَايَا ...

¹¹⁷² — المرجع السابق ، ص 89 .

¹¹⁷³ — عبد الله العشي : مقام البوح ، ص 71 .

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التهريب في الإيقاع

يُسَلِّمُنِي لِلْهُيُولَى...

وَيُلْبِسُنِي الْبُرْدَةَ النَّبَوِيَّةَ .

فالملاحظ أن حرف (الياء) قد شكل نسيج المقطع الشعري ، حيث منح الذات الشاعرة حضورها فيه ، كما جسد صفاء العوالم ونورانياتها التي تصبو هذه الذات إلى بلوغها بالارتقاء على زيف الواقع ومواته إلى حيث إشراق النبوءة وعرفانياتها .

كما نقف في الديوان أيضا على تكرار الترجيع في قصيدته " بهجة " ، التي أشرنا إليها في سياق سابق ، وتكرار التجاور في قصيدته " العودة من وراء الماء " ¹¹⁷⁴ ، عبر التراكيب الآتية :

"بددا بدد " ، " أبدا أبدا " ، " ..من ذاتي إلى ذاتي " و " زبدا زبدا " ، إضافة إلى تكرار البداية في قصيدته " شتات " التي يقول فيها ¹¹⁷⁵ :

هَلْ هُوَ الشَّوْقُ ؟

هَلْ الْوَحْدَةُ ؟

هَلْ حُزْنِي ؟

هَلْ هُوَ الصَّمْتُ الَّذِي يُجْرَحُ رُوحِي ؟

هَلْ هِيَ الرَّغْبَةُ ؟ ...

هَلْ سِرٌّ ...

لَسْتُ أَدْرِي بَعْدُ مَعْنَى لِمَعَانِيهِ ؟

هَلْ شَتَاتِ الرُّوحِ فِي تَيْهِ " التَّأْوِيهِ " ؟ .

ويسمي هذا النوع أيضا بالتكرار الاستهلاكي ، إذ تتكرر فيه اللفظة أو العبارة في بداية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع ¹¹⁷⁶ ، حيث عمد الشاعر إلى تكرار أداة الاستفهام (هل) التي ولدت سيلا من الأسئلة المتتابعة .

والحقيقة نقول إن الديوان يشتمل أيضا على أنواع أخرى من التكرار يضيق المقام عن ذكرها تؤكد أحقيته بدراسة مستقلة ، لعلنا سنبلغها في سياق مستقبلي لاحق .

¹¹⁷⁴ - المصدر نفسه ، ص ص 47 - 49 .

¹¹⁷⁵ - المصدر نفسه ، ص 79 .

¹¹⁷⁶ - حسن الغريفي : حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، ص 90 .

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التهريب في الإيقاع

ومن التجارب الشعرية التي أولت أهميتها لهذه الظاهرة باعتبارها المولد الفاعل للإيقاع الشعري ، تستوقفنا قصائد الشاعر " عبد الحميد شكيل " في ديوانه " تحولات فاجعة الماء " حيث عمد إلى التكرار الصوتي في قصيدة " وردة البحر " ، منها قوله ¹¹⁷⁷ :

وردة البحر: أنت قلبي ، وقبيلي ، وقبلتي ، ومقبلي ، ومقالي ، ومقلي ، وقيلولي ومقلي ، وملتقى بحري بنهر دمي ، أنت وردة الماء ، وسر الكينونة ، وفرح السواقي ، وحفيف الشجر الصاعد في جنباتك الضاجة بالخصوبة وخضرة الآفاق .

هذه القصيدة الشرية تعتمد في إيقاعها على التكرار ، حيث نلاحظ تكرار أصوات (القاف اللام الياء) بشكل لافت ، إضافة إلى توظيف الشاعر للصيغ الاشتقاقية المتقاربة التي ولدت حركية منبعها التقارب والاختلاف في الآن ذاته ، والقصيدة مهداة بكل اعتزاز وحب إلى مدينة "القل" مسقط رأسه ، وهو ما أكدته بنية الاستهلال التي جاء فيها : « إلى القل : الناس والبحر ، والأمكنة الأليفة » ¹¹⁷⁸ ، فهي "وردة البحر" التي يبحث لها عن لغة تستطيع احتواء سحرها وتميزها واحتواء تناقضاتها أيضا ، وفي هذا السياق نشير إلى توظيفه لتكرار البداية حيث يستهل مقاطع القصيدة بالعبارة التي تجسد صيغة العنوان ومفتاح الدخول إلى عوالمها "وردة البحر " ، وفي هذا تأكيد على ارتباطه الوجداني العميق بها ، وعلى إجلاله وتقديسه لها حيث يجتهد بلغته كي توصل إليها بعضا مما يختلج في دواخله اتجاهها .

ولعل الجدير بال طرح في هذا المقام هو الإقرار بتنوع العناصر التي تولد الإيقاع الداخلي في الشعر الجزائري المعاصر ، واختلافها من تجربة شعرية إلى أخرى ، وهو اختلاف يضيق المقام عن الإحاطة بمختلف جوانبه ، حيث يعكس وعي شعرائنا ، خاصة في العشريتين الأخيرتين بضرورة ابتكار أساليب جمالية جديدة تساهم في تجديد التجربة ودفعها نحو الاستمرارية والنضج .

لقد أظهرت النماذج الشعرية التي وقفنا عندها في هذا الفصل جمالية فنية عالية منبعها التفاعل الواعي مع اللغة واستثمار مختلف مكوناتها في خلق موسيقى داخلية بديلة عن موسيقى الوزن والقافية ، وقد أثمر هذا الفعل التجريبي نصوصا شعرية تفردت بموسيقاها الداخلية الخاصة

¹¹⁷⁷ - عبد الحميد شكيل : تحولات فاجعة الماء ، ص 98 .

¹¹⁷⁸ - المصدر نفسه ، ص 97 .

الباب الثالث ————— الفصل الثاني : التجريب في الإيقاع

النابعة من عمق التجربة ، ومن اجتهاد الذات الشاعرة الجزائرية المعاصرة في تطوير أساليب تعاملها مع اللغة .

وفي ختام هذا الفصل نؤكد أن التجريب في إيقاع القصيدة الشعرية الجزائرية قد شمل مختلف العناصر التي يمكن لها أن تولده ، خارجية كانت أوداخلية ، ولكنه يبقى نتاج محاولات شعرية فردية ظلت تعاني بين الانقطاع وعدم تعميق الفعل التجريبي من جهة ، والقطيعة مع التجارب الشعرية الفاعلة من جهة ثانية ، إضافة إلى تدريجية الفعل التجريبي في حد ذاته خاصة بالنسبة للتجارب التي أعلنت ولاءها للإيقاع الداخلي وقطيعتها مع إيقاع الوزن والقافية ونقص ذلك التجارب التي جسدت القصيدة الشعرية المكتملة فنيا ، حيث نلاحظ أنها لا تزال تمشي على استحياء شديد ، ولعل مصدره يرجع إلى كونها لم تنل بعد — كما أشرنا سابقا — مشروعية حضورها في الشعر الجزائري ، إضافة إلى ترفع النقد الجزائري عن الإضغاء إلى هذه التجارب الشعرية المختلفة والكشف عن جمالياتها الفنية .

الفصل الثالث

التجريب في مكانية النص الشعري

1 - التجريب في عتبات النص :

1 1 - عتبة العنوان .

1 2 - عتبة الغلاف .

1 3 - عتبة الإهداء .

1 4 - عتبة المقدمة .

2 - التجريب في التشكيل البصري للنص :

2-1 - البياض .

2-2 - النبر البصري.

2-3 - علامات الترقيم .

2-4 - الهوامش .

2-5 - التأطير والأشكال الهندسية

2-6 - الخطوط والرسوم .

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التجريب في مكانية النص الشعري

يصب مسعى هذا الفصل عند تعميق مسار البحث في جماليات النص الشعري التجريبي الجزائري المعاصر ، فما دام هذا النص في مفهومه البسيط - كما سبقت الإشارة إليه - لغة وإيقاعا وجسدا ماديا يفرض حضوره المتميز باعتباره كيانا مكتمل الوجود على صفحة الكتابة ، فإننا سنحاول من خلاله البحث في ما تبقى من جوانب هذا المفهوم ، والمتعلقة منها بتتبع جماليات مكانية النص الشعري الجزائري المعاصر وأنماط تحليله المادي الملموس على صفحة الكتابة ، ونكشف عن أهم الخطوات التجريبية التي خطاها الشاعر الجزائري المعاصر في إبراز خصوصية هذا الجانب ودوره في تجسيد النص الشعري المختلف من جهة ، وإغنائه بدلالات إضافية تفتح على المتعدد القرائي من جهة ثانية ، لأن الهيئة الطباعية للنص الشعري تلعب دورا بارزا في أداء الدلالة وإبراز الجوانب الدرامية للتجربة ، بما يعد إضافة جديدة للشعر العربي المعاصر بوجه عام والجزائري منه تحديدا .

وبناء عليه سنحاول في هذا المقام مد جسور التواصل مع مبحث سابق من هذه الدراسة أشرنا فيه إلى القصيدة البصرية باعتبارها واحدة من أبرز الأشكال الشعرية التجريبية التي عرفتها الممارسة الشعرية الجزائرية المعاصرة ، حيث سنعمد إلى توضيح تلك الطروحات النظرية وتدعيمها من خلال المقاربة النصية للمدونة الشعرية موضوع الدراسة ، التي سنقف فيها على جماليات هذا الشكل الشعري التجريبي ، ونلامس خصوصية حضوره في شعرنا الجزائري المعاصر ، حيث سنرصد الخطوات التجريبية التي انتهجها الشاعر الجزائري المعاصر في اشتغاله على «مجموع النصوص التي تحفز المتن وتحيط به»¹¹⁷⁹ ، أي العتبات أو ما يدخل في تشكيل النص المحيط بالمتن أو المصاحب له (*Paratexte*) ، مما يشمل العناصر المكملة للتأليف ؛ كالعنوان والمقدمة والغلاف وما يسط على هذه الصفحة من بيانات النشر وغيرها ، إضافة إلى الغوص في ثنايا المتن الشعري من أجل رصد جماليات التشكيل البصري فيه عبر مختلف العناصر المكونة له ؛ من بياض ، ونبر بصري ، وعلامات ترقيم وتأطير وأشكال هندسية ، ورسوم وخطوط ... وغيرها ، مما ستكفله تباعا المباحث اللاحقة.

1 - التجريب في عتبات النص :

1179 - عبد الرزاق بلال : مدخل إلى عتبات النص ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2000 م ، ص 21 .

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التمهييد في مكانية النص الشعري

تحتل العتبات أهمية بارزة في دراسة النصوص الشعرية المعاصرة ، لما لها من دور في كشف خبايا تلك النصوص ، إذ تساهم في التعرف على الأجواء المحيطة بالنص ، ومقاصد الشاعر وموجهات تلقي نصوصه ، حيث تصبح « قراءة المتن مشروطة بقراءة هذه النصوص ؛ فكما أننا لا نلج الدار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكننا الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته لأنها تقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية والبوح »¹¹⁸⁰ .

لكن الذي يجذر التنبيه إليه منذ البداية أن النص الموازي أو موضوع العتبات « هو عبارة عن مكونات ليست في غالب الأمر ، من وضع المؤلف واختياره ؛ ومادام الوضع على هذه الحال فلن تكون لهذا النص أي علاقة بموضوع التأليف : النص / المتن . فهو حيناً مشاركة إشهارية من جانب الناشر ، وهو حيناً آخر مجاملة من لدن صديق أو دارس يقاسم المؤلف نفس الاهتمام أو الهمم الفكري والإبداعي . وهذا ما جعل (جيرار جينيت *Gérard Genette*) صاحب كتاب (*Seuils* / عتبات) يجذر من الوثوق بهذه المصاحبات ؛ إذ غالباً ما لا تكون من اختيار المؤلف وأن لا مسؤولية للمؤلف فيها »¹¹⁸¹ .

وفي هذا السياق نشير إلى أن ظاهرة تصل الشاعر من الإشراف على الإخراج النهائي لمنجزه النصي وإلقاء هم ذلك ومسؤوليته على الناشر ظاهرة دارجة في شعرنا الجزائري المعاصر ، حيث أن أغلب شعرائنا يجد أن مهمته قد انتهت فور كتابة آخر نص في ديوانه ، فيلقي به إلى هيئة للنشر ، حكومية كانت أو خاصة ، لتخرج تلك النصوص — في الغالب — وفقاً لسياسة الناشر الإشهارية لا وفقاً لرؤيا المؤلف وخدمة لمضمون النص / المتن .

ولنا في الكم الهائل من النصوص الشعرية التي صدرت مؤخراً بمناسبة سنة الجزائر عاصمة الثقافة العربية (2007م) ، أو تلك التي تصدر تباعاً عن "إتحاد الكتاب الجزائريين" خير مثال على ذلك ، حيث نجد أنها بمثابة معلبات واحدة لمتنوع متعدد ، ولذلك فإننا نجد دراستها من الجهد الضائع الذي لا يخدم النص ولا يضيف للعملية النقدية جديداً يذكر .

¹¹⁸⁰ — المرجع السابق ، ص 23 .

¹¹⁸¹ — مصطفى سلوي : عتبات النص : المفهوم والواقعية والوظائف ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة محمد الأول ، وجدة ،

المغرب ط 1 ، 2003م ، ص 06 .

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التمهييد في مكانية النص الشعري

وعليه فإن طبيعة الدراسة في هذا البحث تقتضي منا الوقوف على الجهد التجريبي الذي شارك الشعراء في صنعه ، والذي ساهم دون شك في تجسيد رؤيتهم الشعرية ، وفي فتح نصوصهم الشعرية على المتحول الإبداعي بامتياز ، ومن هنا نتساءل عن الخطوات التجريبية التي انتهجها الشاعر الجزائري المعاصر على مستوى هذه النصوص المحيطة ؟ .

1-1- عتبة العنوان:

يعد العنوان أحد أهم مصاحبات النص ، لأنه الحاضر الأول على صفحة غلاف كل منجز نصي فهو حارسه ، وهو العتبة الأولى التي يقام على حافتها فعل التفاوض إذانا بالدخول إلى عوالمه أو التراجع عن ذلك ، فمن خلاله ينبجس العشق وتقع لذة القراءة أو يستبد الجفاء على مشهدية العلاقة بين النص وقارئه ، فهو « الذي يتيح (أولا) الولوج إلى عالم النص والتموقع في ردهاته ودهاليزه ، لاستكناه أسرار العملية الإبداعية وألغازها »¹¹⁸² ، ولهذا لا يكتفي العنوان بتعريف النص وتسميته وتحديد تخومه ، بل يسعى أيضا إلى اقتناص قارئ له ، ليدق من ثم نواقيس القراءة فتشرع عوالم النص بالتكشف والتقوض في فعل القراءة¹¹⁸³ .

أدرك (ليو هوك) (Léo-H-Hoek) الأهمية التي يحظى بها العنوان ضمن نسيج النص الإبداعي ولهذا أعطاه الأولوية المطلقة ضمن سلسلة الخطوات الإجرائية المتبعة في تحليل هذا النص دون بقية العناصر الأخرى¹¹⁸⁴ ، حيث عرفه بقوله إنه « مجموع الدلائل اللسانية من كلمات وجمل وحتى من نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعيّنه وتشير محتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف »¹¹⁸⁵ ، فهو لذلك يحقق أكثر من وظيفة وغاية ، إذ يلخص محتوى النص ويوضحه كما يدل عليه كسلعة معروضة أمام القارئ يتم تعيينها بعلامة ليست منها ، جعلت خصيصا لتمييزها وجذب الأنظار إليها¹¹⁸⁶ .

1182 - خالد حسين حسين : في نظرية العنوان - مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية ، دار التكوين ، للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ، سوريا ط1، 2007م ، ص 06 .

1183 - ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

1184 - Léo .H.Hoek : La marque du Texte , monton , Paris, 1981, P : 01.

1185 - Ibid , P: 17 .

1186 - محمد فكري الجزار : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1988م ، ص 15 .

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التمهييد في مكانية النص الشعري

وفي هذا السياق لا بد أن نؤكد أن العنوان في النص الإبداعي جملة من الدلالات والوظائف الأخرى ؛ إذ تتجلى فيه واحدة من مظاهر الظهور والافشاء والإعلان الذي يختلف عن الإخفاء كما يحمل أيضا دلالة التعريض التي تناسب وضعها من الأوضاع التي لا يستطيع فيها المؤلف التصريح والبوح بكل ما يضطرم في أعماقه ، فيجد فيه متنفسا يقدم من خلاله مقاصده . إضافة إلى كل ذلك يؤدي العنوان مفهوم الأثر والوسم¹¹⁸⁷ ، فهو علامة وإعلان يضعهما المؤلف من أجل تعليم كتابه ووسمه بسمه أو سمات تدل على جنسه وتحدد موضوعه ووجهته ، وهذا يعني أن ثمة علاقة وطيدة بين العنوان من جهة وكيانين آخرين مرتبطين به ابتداء هما: المؤلف والمتن ، بالإضافة إلى كيان ثالث سيدخل دائرته بعد الاكتمال والاستواء هو القارئ¹¹⁸⁸ .

تكشف علاقة العنوان بالمؤلف والنص عن تنازع جملة من المشاعر تجمع بين التآزر والتعاون والمساندة من جهة ، والتسلط والهيمنة من جهة ثانية ، حيث تتجلى من خلالها الصلة العميقة بين اللغوي المتعدد (النص) والنفسي (المؤلف) واللغوي الموصوف بالافتقار (العنوان) ، لأن ثمة اتفاقا مسبقا بين المؤلف والنص يقضي بفرض سلطتهما عليه ، يتضح ذلك عبر فعل اختياره وتسميته¹¹⁸⁹ .

ولعل هذا ما أشار إليه "جيرار جينيت" في سياق حديثه عن تابعة النصوص الموازية جميعها للنص الأصل بقوله : « النص الموازي بشتى أصنافه ، يكون على نحو أساسي عنصرا تابعا ، إضافيا وخطابا مكرسا لخدمة شيء آخر ، لهذا الشيء الذي يشرع حقه في الوجود ، أي النص . ومهما كانت الحجج جمالية أو إيديولوجية (عنوان أخاذ ، مقدمة — بيان) ، وكذلك العبيثات والإبدالات المتناقضة ظاهريا تلك التي يقحمها المؤلف في النص الموازي . فالموازي يكون على الدوام خاضعا لـ "نص" —هـ ، وهذه الوظيفة تحدد أساسيات مظاهره ووجوده »¹¹⁹⁰ .

وهنا لا بد أن نشير إلى أن هذه التبعية تحتاج إلى توضيح ، ذلك أن الراسخ لدى الجميع أن النصوص الموازية ليست هي الأساس أو أنها البديل الفعلي للنص ، لكنها في الوقت ذاته ليست

1187 - ينظر : مصطفى سلوي : عتبات النص : المفهوم والواقعية والوظائف ، ص 160 .

1188 - ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

1189 - ينظر : المرجع نفسه ، ص ص 165 - 166 .

1190 - جيرار جينيت عن ، خالد حسين حسين : في نظرية العنوان ، ص 39 .

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التجريب في مكانية النص الشعري

تابعة أو مكتملة ، فهي التي تهب النص إشارة المرور إلى العام ، فيما تهبه هويته واختلافه في الآن ذاته فلا يمكن أن نتخيل ، في عصرنا هذا تحديدا بما أتاحته الطباعة من إمكانات لا محدودة ، نصا بدون عنوان أو بيانات نشر أو علامة انتماء إلى المؤلف وغيرها من النصوص الموازية.

ولعل هذا ما أوضحه الباحث " مصطفى سلوي " في سياق تحديده للعنوان بأنه « كلمة أو جملة أو حرف أو بضعة حروف متفرقة ؛ فهو من هذه الجهة اللفظية يعكس افتقارا لغويا شديدا ، ولهذا قلنا إنه دائما في حاجة إلى من يغني افتقاره ويشد أزره ؛ والغني هنا هو النص»¹¹⁹¹ .

ومن هذا الجانب تحديدا يتدخل المتلقي / القارئ المهتم بهذا المنجز الإبداعي ، ليحول — عن طريق قراءة المتن — هذا الفقر الذي يعيشه العنوان إلى غنى دلالي ؛ فهو لذلك مطالب بملاء الفراغات التي يُصِرُّ العنوان أن يظل بها دائما على قرائه¹¹⁹² ، خاصة في الأعمال الشعرية الحديثة ، التي بات يجمع فيها بين الشاعرية والقدرة الفائقة على ممارسة الإيهام والتضليل بأساليب شتى ، الأمر الذي ساهم في تشكيل أفق رؤيا وانتظار للقارئ والقراءة .

في ضوء هذه المداخل النظرية نأتي لنقارب تحولات العنونة (*Titrologie*) في النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة ، وما لحقها من تجريب ساهم في ترسيخ حدثاتها ، وجنوحها نحو تجسيد النص الشعري المختلف ، كما ساهم أيضا في إثراء التجربة الشعرية وتأكيد خضوعها للتحول الإبداعي الفاعل الذي يخطو بها صوب النضج والاكتمال .

وقد يكون من غير الممكن في هذا المقام ، الإحاطة بكل جوانب الموضوع المحدد في هذا الفصل لكن لابد من طرق ما له ، ولو بمحاولة الإشارة إلى الظاهرة ورصد أبعادها من خلال بعض التجارب الشعرية ، التي ستحول لنا ملامسة فاعلية التجريب على هذا المستوى تحديدا من مستويات إنتاج النص الشعري .

ولعل الجدير بالإشارة إليه بداية هو الإقرار بأن التحول الذي واكب التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة قد تجلّى فيها بشكل بارز على مستوى العنونة بأنواعها ، الرئيسة منها والفرعية .

¹¹⁹¹ - المرجع السابق ، ص 163 .

¹¹⁹² - ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التجريب في مكانية النص الشعري

تكشف القراءة المتأملّة في الدواوين الشعرية الجزائرية المعاصرة ، الصادرة خلال العشريتين الأخيرتين خاصة ، عن بروز ظاهرة تكاد تكون غالبية ومسيطرة على فعل العنوان فيها ، حيث نلاحظ انسحاب العنوان الفرعي (عنوان قصيدة بعينها من الديوان) على عنوان العمل ككل ، والمقام يضيق عن ذكر الشواهد التوضيحية على ذلك ، منها مثلاً : " البرزخ والسكين " ، " كيف الحال؟ " ، " شجر الكلام " ، " تحولات فاجعة الماء " ، " تغريبة جعفر الطيار " ، و " اللعنة والغفران " ... وغيرها كثير .

ونحن نتأمل شيوع هذه الظاهرة تمثل أمامنا جملة من الأسئلة عن أسبابها ، خاصة وأن التجارب الشعرية السابقة كانت تنحج إلى الفصل بين العنوان الرئيس والعناوين الفرعية ، ونمثل لذلك بتجربة الشاعر " مفدي زكرياء " مع العنوان ، وفي ديوانه " اللهب المقدس " منها خاصة ، فعلى الرغم من تقريرية العناوين الفرعية ووضوحها ، فقد استطاع الشاعر جمعها في عنوان رئيس ضمن لعمله الخلود والتميز ، الذي استنبط وهجه من اللهب المقدس للثورة التحريرية الكبرى .

ويتزايد ضغط هذه الأسئلة كلما أخذنا في اعتبارنا أن كل قصيدة تؤسس داخل المجموع الشعري كيائها المستقل الذي يضمن تميزها عن باقي القصائد الأخرى ، لكننا قد نجد في الوظائف التي تؤديها هذه العناوين ، والتي تختلف من تجربة شعرية إلى أخرى ، ما يبرر هذا الفعل التجريبي ، وينقص شيئاً من وتيرة ذلك الضغط .

وفي هذا السياق نؤكد أن أغلب هذه التجارب تنحج صوب استثمار الوظيفة الإشهارية للعنوان التي تقوم على لفت انتباه القارئ إليه ، وإثارة الفضول لديه كي يقبل على اقتناءها وقراءتها . وحتى تكون المقاربة أكثر عمقا وفاعلية نقف عند تجارب شعرية بعينها ، لنلامس تحليلات فعل التجريب في عناوين دواوينها والقصائد التي تحتويها أيضا ، وبداية نقف عند تجربة الشاعر " عز الدين ميهوبي " في عناوين دواوينه وقصائده على حد سواء .

فقد أظهر تأمل المسار التحولي لعناوين دواوينه المتتابعة — " في البدء كان أوراس " ، " النخلة والمجداف " " اللعنة والغفران " ، " ملصقات " ، " كاليغولا يرسم غرينكا الرايس " — جملة من الملاحظات تؤكد خضوع فعل العنوان عند الشاعر " عز الدين ميهوبي " إلى التجريب الذي نلمس تحليلاته من خلال سلسلة نقلاته التي ارتقى فيها من المباشرة والوضوح في ديوانه الأول إلى التشفير

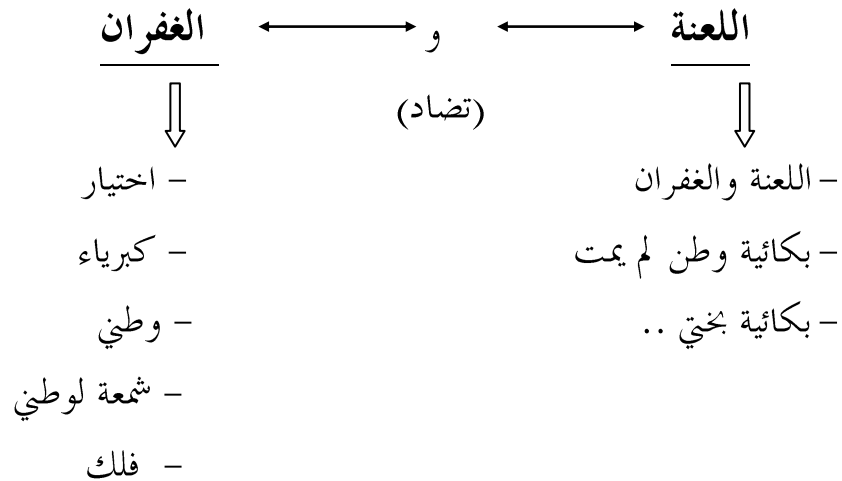
الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التمريب في مكانية النص الشعري

والغموض في ديوانه الأخير ، إضافة إلى تنويعه بين انتقاء عنوان فرعي لقصيدة بعينها كي يكون عنوانا رئيسا ينسحب على عمله الشعري بالكامل، كما هو الشأن في ديوانه "اللعة والغفران" ، أو الاكتفاء بتقديم عنوان عام تدرج ضمنه سلسلة عناوين فرعية ، هي عناوين القصائد التي تتقاطع جميعها في تفسيره وإثرائه ، وذلك ما يتجلى في دواوينه الأخرى المتبقية .

اشتغل " عز الدين ميهوبي " على الوظيفة الإشهارية في صياغة عناوين دواوينه ، حيث حملها جانبا كبيرا من التشفير والرمز، الذي يستفز المتلقي ويدفعه إلى الإقبال عليها وقراءتها ، فهو إذ يرفعها جميعا إلى وطنه "الجزائر" ، ويجسد من خلالها ثورية مواقفه اتجاه ما آلت إليه أوضاعها، يترفع عن التصريح بذلك ، أو التلميح إليه ، باستثناء ما جاء من ذكر "الأوراس" في ديوانه الأول.

وعن علاقة العنوان الرئيس بالعناوين الفرعية يستوقفنا ديوانه "اللعة والغفران" ، الذي تكشف بنيته عن الضدية والاختلاف بين (اللعة) بما تحمله من شحنات دلالية سلبية تحيل على الدمار والخراب والموت و(الغفران) بدلالاته الإيجابية التي تحمل رؤيا استشرافية لواقع آخر مختلف، وفي كليهما تتجلى القدرة ، إذ تتوحدان خارج النص في تترلهما من مصدر واحد هو (الذات الإلهية).

يتناسل العنوان الرئيس (اللعة والغفران) إلى سلسلة عناوين فرعية ، يمكننا تقسيمها وفق منطق الثنائية الضدية التي تحكم بنيته ؛ كالآتي :



هذه الضدية التي لخصت تفاعل الذات الشاعرة مع محنة الجزائر خلال العشرية السوداء تعكس تفاؤلية الرؤيا الشعرية التي تمتلكها هذه الذات ، فمن خلال الحضور الكمي للقصائد التي تجسد البعد الإيجابي المؤمن بغد آخر مختلف يبرز أن الغفران استطاع أن يمحو آثار اللعة كي يخرج

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التجريب في مكانية النص الشعري

بالوطن إلى أفق جديد وفلك آخر مختلف ، والملاحظ أيضا حضور الذات الشاعرة في العناوين التي تحمل هذه الرؤيا التفاضلية من خلال ياء النسبة التي تؤكد عمق الانتماء وأصالته في الآن ذاته . هذا وقد بلغ التجريب في العنوان مده من التميز والاختلاف في ديوانه ملصقات ، حيث تحول العنوان الرئيس إلى "مفرد بصيغة جمع" بتعبير مجازي ؛ تشكل دلالة من تواشج مجموع العناوين الفرعية ، هذه الأخيرة التي عرفت بنيتها اللغوية خروجاً عن المؤلف في صيغة العنوان ، حيث جنح فيها إلى الإيجاز والاختصار الذي بلغ حد استعماله علامة الاستفهام (؟) عنواناً لواحدة من ملصقاته كما أشرنا في سياق سابق .

مع الإشارة إلى استفادته العميقة من تقنيات التشكيل الطباعي بالنسبة للعنوان الرئيس والعناوين الفرعية ، إذ نوع في شكل الخط وفي حجمه ، مما عمّق تفرد التجربة عن السائد الشعري الجزائري المعاصر ، وقد زاد من فاعلية هذا التشكيل إشراف الشاعر عليه ، حيث إنه يجسد رؤيته لتناقضات واقعه ، التي عبر عنها بطريقته من خلال التشكيل الطباعي المختلف .

وضمن السياق نفسه تستوقفنا تجربة الشاعرة "سليمى رحال" في ديوانها "هذه المرة" ، حيث تتكون بنية العناوين الفرعية من وحدات معجمية قصيرة جدا بلغت حد الإيهام الذي لا يقدم كلاماً مفيداً ، عنوان (الذي) مثلاً ، فهي مليئة بالفراغات التي تتطلب إشراك القارئ في إعادة بنائها ، إذ تلجأ إلى استعمال صيغ تشع بالغموض مثل صيغة الاستفهام في (ما الذي؟) ، والتركيز على النكرة في صيغة المصدر مثل : انتهاك ، وانخطاف ، وانهمار ، وحماسة ، ولياقة ، وطرب ... وغيرها.

وقد أثنى الباحث "أحمد يوسف" على هذا الفعل التجريبي المختلف في العنوان الذي يوحى بأن عوالم الشاعرة ترفض الإطناب أو التفاصيل المملة ، كما ترفع عن الزخرفة اللغوية المتداولة ليشبهها بلغة البرق المفتوحة أبداً على السؤال¹¹⁹³ .

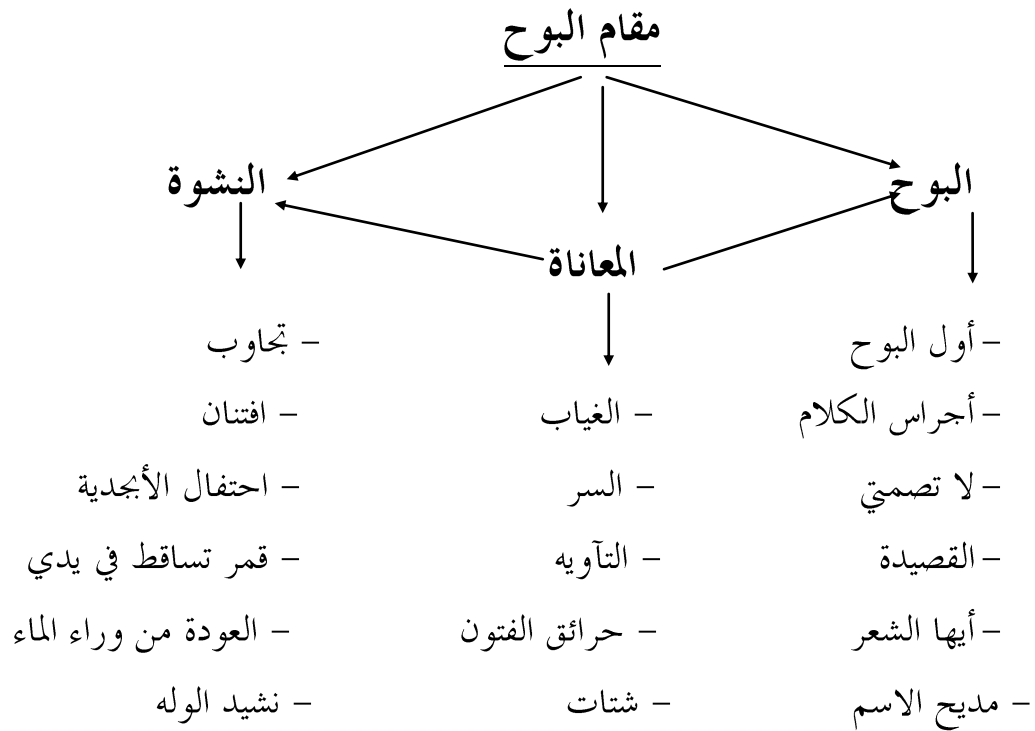
كما نسجل للشاعرة "ريبعة جلطي" نزوعاً نحو إشراك المتلقي في إعادة بناء النص ، من خلال صيغ بعض دواوينها التي لجأت فيها إلى السؤال ، ونقصد بذلك : "كيف الحال؟" و"من

1193 - أحمد يوسف : يتم النص ، ص 152 .

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التمهيدي في مكانية النص الشعري

التي في المرأة ؟ " ، فهاتان الصيغتان على ما تحملا من بعد إشهاري تطلان به على قارئهما ، تتضمنان دعوة خفية إلى ولوج عوالمهما ، والغوص في متن قصائدهما بحثا عن إجابة لهما .

ومن التجارب التي جنحت نحو الاختلاف في هيكلية عالمها الشعري من خلال احترام مبدأ تناسل العنوان الرئيس للديوان عبر العناوين الفرعية ، تجربة الشاعر "عبد الله العشي" في " مقام البوح" حيث كشفت القراءة عن توزيع عناوينه الفرعية ضمن حقول ثلاثة تصب في تشكيل هذا المقام الشعري المختلف ، يمكننا تجسيدها كالآتي :



وفي هذا التصنيف ما يؤكد عمق التواشج بين صيغة العنوان الرئيس والعناوين الفرعية للديوان فلبلوغ مقام البوح وتحقيق النشوة لابد من المكابدة والمعاناة ، والشاعر في هذا كله يسلك مسلك المتصوف في ارتقائه وصولا إلى تحقيق نشوة التوحد ببلوغ لحظة التجلي العرفاني الخلاقة .

وعليه يمكن القول إن العنونة في دواوين العشريتين الأخيرتين ليست فعلا اعتباطيا ، بل هي فعل إبداعي مؤسس على خلفية مرجعية ، أضفت على النصوص الشعرية هالة من الغموض ساهمت في تجسيد حداثة شعرية مختلفة ، الأمر الذي يؤكد حاجة الظاهرة إلى دراسة مستقلة تحيط بمختلف الجوانب التي لم يتسع المقام لبلوغها .

1-2- عتبة الغلاف :

تتبع أهمية الغلاف من كونه الفضاء الأول الذي يصادف بصر المتلقي ، وقد اشتغل الشعراء العرب المعاصرون على هذا الفضاء استنادا لوعيهم بهذه الأهمية ، حيث حولوه من مجرد وسيلة تقنية معدة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية المساعدة على تلقي نصوصهم الشعرية ¹¹⁹⁴ .

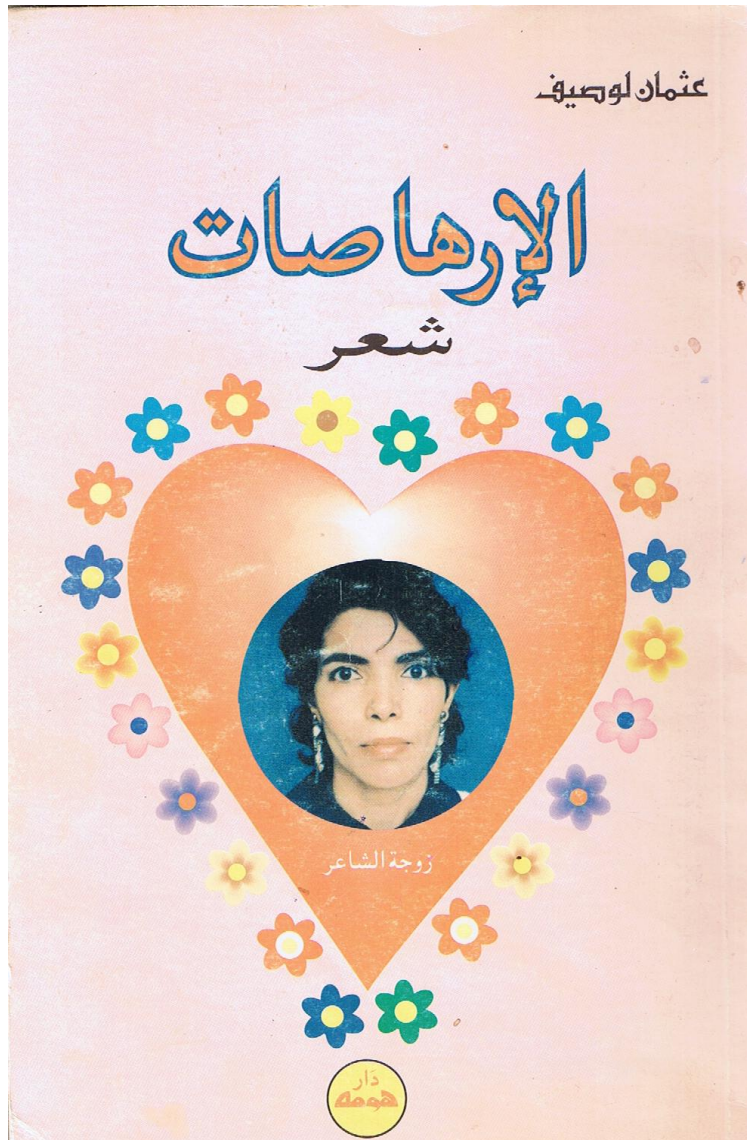
وتتوزع هذه العتبة على الأمام والخلف ، حيث يقوم الغلاف الأمامي للديوان بافتتاح الفضاء الورقي في حين يقوم الغلاف الخلفي بإغلاقه .

تكشف القراءة المتبعة للمدونة الشعرية موضوع الدراسة عن أشكال مختلفة للغلاف ، منها النمطي الجاهز ، الذي يأخذ شكلا واحدا عند جملة من الشعراء ، يؤكد ما سبق ذكره من إشراف هيئات معينة على فعل الإخراج النصي للديوان بمعزل عن خصوصية التجربة الشعرية ، وموقف الشاعر صاحب التجربة ، فجميع الدواوين الصادرة عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية (2007م) تأخذ شكلا موحدا للغلاف ، في الواجهة الأمامية ذكر لاسم الشاعر ، ثم عنوان الديوان ، مع لوحة تجريدية ، وفي أسفل الصفحة الرمز المميز لمنشورات عاصمة الثقافة العربية ودار النشر "منشورات أرتيستيك" ، أما الواجهة الخلفية فمخصصة لصورة فوتوغرافية للشاعر ، مرفقة بكلمة موجزة مقتطعة من سيرته أو من مقدمة ديوانه ، ثم يتكرر ورود الرمز سالف الذكر ليؤكد إشراف هذه الهيئة التام على فعل الإخراج ، وبالتالي فإن قراءة هذا النوع من العتبات جهد ضائع لا طائل من ورائه .

في المقابل تستوقفنا تجارب كسرت الرتابة وخرجت عن المألوف في الاشتغال على هذه العتبة من ذلك مثلا ديوان " إرهابات " ¹¹⁹⁵ للشاعر " عثمان لوصيف ، الذي وضع في واجهة الغلاف الأمامية صورة زوجته :

1194 - ينظر : محمد الصفرائي : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004م) ، ص 133 .

1195 - عثمان لوصيف : إرهابات ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1997 م .

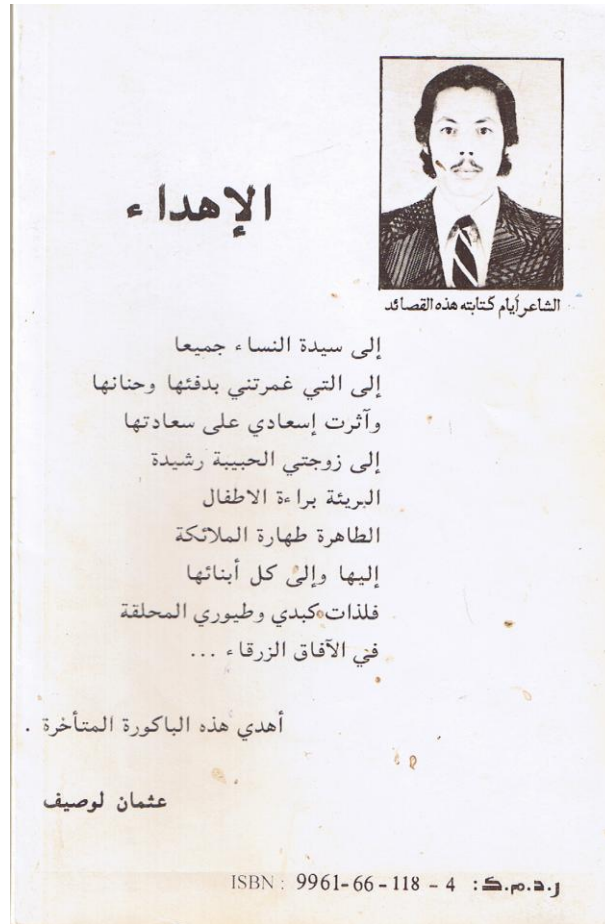


لا يمكن لدار النشر أن تقدم على هذا الفعل دون اتفاق مسبق مع الشاعر ، لما يثيره الأمر من حساسية نتاج ارتباطه بجوانب خاصة جدا من حياة المبدع ، وهو بهذا قد خرج عن المؤلف في بيئة لا تزال ذائقتها الشعرية محافظة .

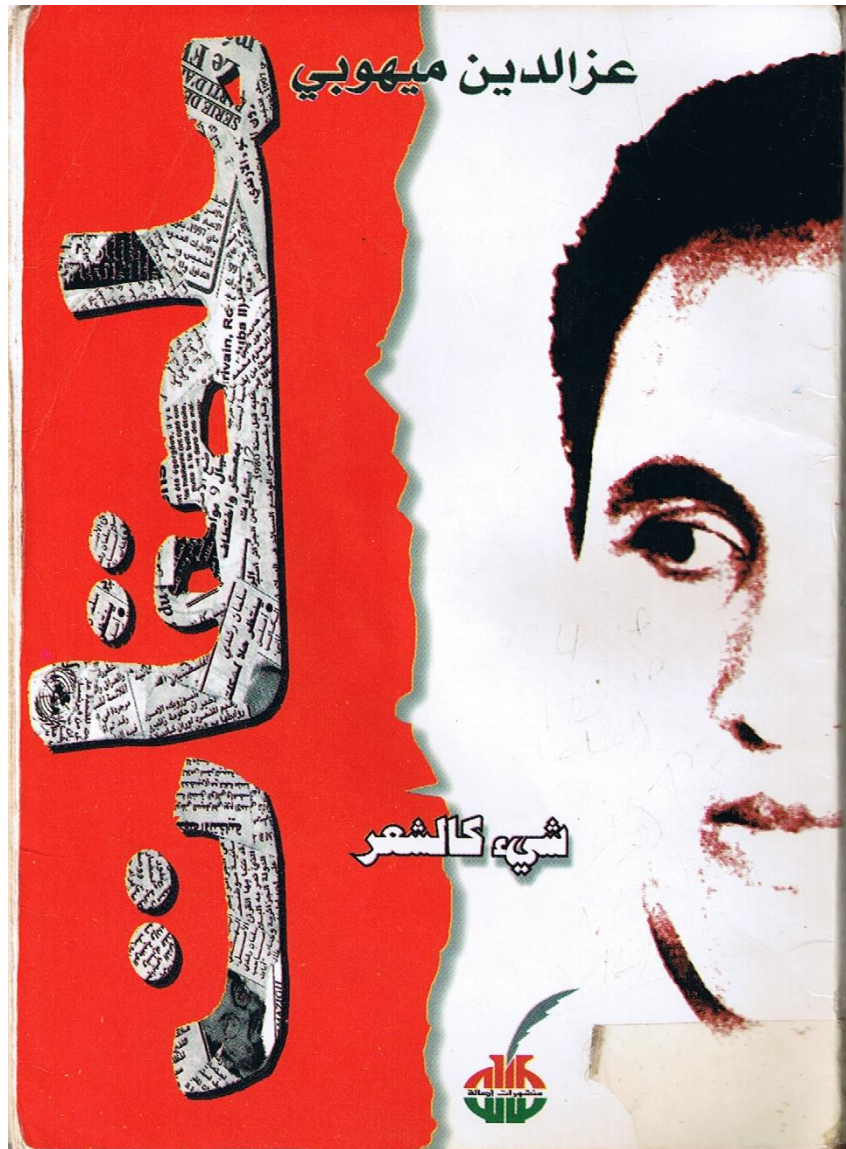
وتبدو للقارئ أبعاد هذا الفعل التجريبي من خلال الواجهة الخلفية للغلاف ، التي كسرت بها المؤلف أيضا ، حيث تضمنت عتبة نصية أخرى انزاحت عن موقعها الطبيعي ، وهي عتبة "الإهداء" ، إذ رفعه إلى زوجته وأولاده حبا وتقديرا واعترافا، وقد أرفقه الشاعر بصورة فوتوغرافية له تعود إلى الأيام التي كتب فيها قصائده ، وكأننا به يحاول من خلال هذا الفعل

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التجريب في مكانية النص الشعري

الحميمي التعبير عن تقديم رسالة شكر وامتنان لأسرته التي آزرته أيام كتابة هذا العمل ، وهو ما تؤكد كلمات الإهداء على صفحة الغلاف الخلفية :



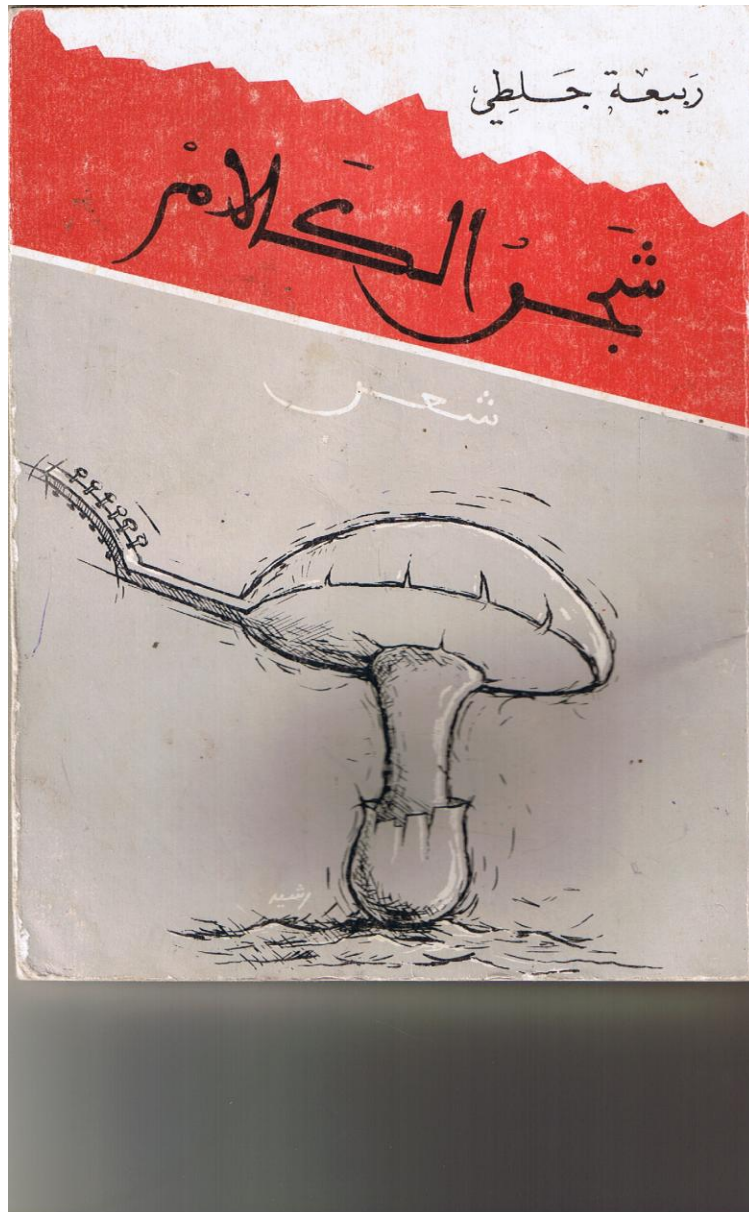
ومن التجارب الشعرية التي أظهرت تميزا في تركيزها على الغلاف تستوقفنا تجربة " عز الدين ميهوي " في دواوينه المتتابعة : " النحلة والمجداف " و " اللعنة والغفران " والمقصقات " ، حيث يطل باحتشام شديد على القارئ من وراء الستار الذي لا يظهر من وجهه إلا نصفه ليعطي النصف الثاني طي الغياب ، ونظراته الجانبية تطل على الواقع من خلال المصقات ، وهو إجراء تجريبي متفرد في تجربته الشعرية على الأقل ، حيث يعتبر الديوان الوحيد الذي يورد صورته الفوتوغرافية :



كما أظهر الشاعر تفننا في الاشتغال على الأبعاد الرمزية للألوان في غلاف ديوانه " اللعنة والغفران " بتوظيفه الألوان المشكلة للعلم الوطني (الأحمر والأبيض والأخضر) التي تؤكد حضور الوطن مند عتبة الغلاف ، حيث انتعقت حمائم السلام البيضاء من عمق سواد الواقع ومأساويته اللذين تجسد من خلال تلاحم اللونين الأسود والأحمر في اللوحة :



إضافة إلى ذلك تستوقفنا اللوحة التي تصدرت غلاف ديوان "شجر الكلام" للشاعرة "ربيعة جلطي" ؛ حيث تبرز صورة آلة العود الموسيقية التي تمتد إلى الأرض فتأخذ شكل نبات الفطر ، وهي لوحة رامزة ، تحاول الإيحاء باحتفاء الديوان بالهامشي والمهمل بمناطق العتمة التي ترفع الآخرون عن الإضغاء لأوجاعها ، فكانت "شجر الكلام" المنبعث من أعماق الواقع ، على بساطته وعفويته وتناقضاته أيضا .



هذه النماذج سالفه الذكر تظهر وعي بعض شعرائنا المعاصرين بأهمية هذه العتبة وفاعليتها في استنطاق حمولة النص الدلالية من جهة ، وفي إثارة القارئ وتحفيزه من جهة ثانية ، حيث أظهرت هذه العتبة قدرتها على حمل دلالات إضافية يمكن لقراءتها أن تثري المتن وتعمق أبعاده الجمالية.

1-3- عتبة الإهداء :

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التمريب في مكانية النص الشعري

تقوم هذه العتبة بتحديد خصوصية المرسل إليه ونوعيته متجاوزة الوظيفة التزيينية والاقتصادية إلى الالتحام برؤية الشاعر ، حيث يتجلى من خلالها نوع العلاقة التي تجمع المهدى والمهدى إليه¹¹⁹⁶ .

وقد قسم الإهداء وفق الطرح النقدي العربي المعاصر إلى نوعين هما¹¹⁹⁷ :

1 - الإهداء الغيري ، ونميز فيه بين :

- أ - المهدى إليه الخاص : وهو شخصية غير معروفة لدى الجمهور العام ، وعادة ما يهدى إليه العمل " باسم علاقة شخصية " ، ودية ، عائلية ، أو شيء آخر .
- ب - المهدى إليه العام : وهو شخصية تكون معروفة غالبا لدى الجمهور ، وعادة ما يرفع إليه العمل ، كله أو جزء منه فقط " باسم علاقة من طبيعة عامة " : فكرية أو فنية أو سياسية أو غيرها...

ت - نوع آخر قد يشمل كيانات جماعية (جمعيات ، أحزابا ..) أو هويات دينية أو أجناسا أدبية أو فنية: (الموسيقى ، الشعر ...) مثلما قد يتمثل في كائنات خرافية .

2 - الإهداء الذاتي : وهو نوع نادر من الإهداء يعبر عن انحراف ولعب ، ويتحقق عندما يرفع المؤلف أو المترجم الكتاب إلى نفسه ، تعبرا عن الاستحقاق أو المجد ، أو السخرية .

بعد القراءة المتبعة لحضور هذه العتبة في المدونة الشعرية موضوع الدراسة تبين انقسام الشعراء بشأنها بين زاهد فيها ، متجاهل لأهميتها ، وبين معمم لصيغتها ، ومركز على خصوصيتها وحميمية وهجها أيضا ، وبين جانح فيها صوب الاختلاف والمغايرة عن السائد في أعرافها . ولعل التسرع في عملية النشر ، وعدم الوقوف على خطواتها من بين الأسباب التي حالت دون ظهور هذه العتبة في العديد من دواوين العشرية الأخيرة ، حيث جنت الاستعجالية على هذا الجانب الحميمي الذي يمد فيه الشاعر جسور التواصل مع الآخر محبة واعترافا بالجميل وتقديرا للسند والدعم والمؤازرة .

¹¹⁹⁶ - ينظر : محمد الصفرائي : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 - 2004م) ، ص 144 .

¹¹⁹⁷ - ينظر : نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيد العربية المعاصرة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2007م ، ص ص 5-

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التجريب في مكانية النص الشعري

وفي المقابل يَبِّت العديد من الشعراء نيتهم في فتح هذه العتبة على التعميم الذي يشرك فيه كل من تصفح الديوان قارئاً / باحثاً كانا أومطالعا ، ومن ذلك مثلاً الإهداء الوارد في ديوان "الملصقات" والذي لخصه الشاعر في العبارة الآتية : « إليكم جميعاً .. دون إقصاء »¹¹⁹⁸ . والمتأمل في التشكيل البصري لعبارة "دون إقصاء" التي كتبت في الديوان مقلوبة يتأكد لديه أن الشاعر يشرك في إهدائه حتى الذين يرفضون شعره ، أولاً يحبونه ، ولا يتفقون معه ، المقاطعين له والذين ينتمون إلى الضد المختلف عنه .

وضمن السياق نفسه تدرج صيغة إهداء ديوان "مقام البوح" الذي رفعه الشاعر « إلى من يحس أن هذه القصائد كتبت له ، أو كتبت عنه »¹¹⁹⁹ ، هذا التعميم يحمل دعوة غير مباشرة من الشاعر إلى قراءة قصائد الديوان للحكم على مدى اقترابها من عوالم هذا القارئ وتحديثها عنها . في حين ينصرف العديد من الشعراء في إهداء دواوينهم إلى الخواص الذين تجمعهم بهم علاقة حميمة عميقة (الوالدين ، الزوجة ، الأبناء ، الإخوة ، الأصدقاء ، أسماء شعراء جزائريين وعرب...) .

ويمكن للباحث أن يلامس شيئاً من شخصية الشاعر ، ويقف على بعض الحقائق الثابتة في حياتها التي هي بمثابة مؤشرات مساعدة على قراءة المتن وتحليل شخصية صاحبه أيضاً ، ونمثل لذلك بإهداء الشاعر "عبد الله حمادي" في ديوانه "تحزب العشق يا ليلي" الذي رفعه إلى روح والده « بومنجل الذي كان خطاباً »¹²⁰⁰ ، وإذ نكبر للشاعر وفاءه لوالده وحبه إياه نستغرب احتفاظه باللقب العلمي الأكاديمي في حضرة هذا الموقف الحميمي الفياض بمشاعر الولاء والعرفان بالجميل ، حيث وقع إهداءه باسمه الكامل مظهرًا رتبته العلمية (د . حمادي عبد الله) ! . ومن نماذج الإهداء التي تحدث الغرابة لدى قارئها ما ذهب إليه الشاعر "مصطفى دحية" في ديوانه "اصطلاح الوهم" الذي رفعه إلى نفسه بصيغة فيها من المفارقة الشيء الكثير ، حيث يقول : « إلى مصطفى دحية رحمه الله »¹²⁰¹ ، وهو إهداء ذاتي يعلن به الشاعر تملصه من هذا العالم

1198 - عز الدين ميهوبي : الملصقات ، صفحة الإهداء .

1199 - عبد الله العشي : مقام البوح ، صفحة الإهداء .

1200 - عبد الله حمادي : تحزب العشق يا ليلي ، صفحة الإهداء .

1201 - مصطفى دحية : اصطلاح الوهم ، صفحة الإهداء .

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التجريب في مكانية النص الشعري

وترفعه عنه وانبعثه من خلال الديوان بروح جديدة مختلفة ، وهو بهذه الصيغة قد كسر الرتبة التي ميزت حضور هذه العتبة في الدواوين الشعرية الجزائرية .

كما نقرأ من صيغ الإهداء نماذج حاولت الجمع بين الخاص والعام من جهة ، وتمرير خطاب فيه من التحدي ونبرة الاعتداد بالذات الشيء الكثير ، من ذلك ما كتبه الشاعر "يوسف وغليسي" في إهداء ديوانه الأول ؛ حيث يقول: « إلى "نقاد آخر الزمان" الذين اعتقلوني في زناناتهم التهميشية الوهمية ، من غير استنطاق نقدي .. أرفع هذه القصائد ناطقا رسميا مكلفا بالدفاع عني !»¹²⁰² ، وقد زاد من صدق ما تحمله من دلالات كتابتها بخط يده .

وعليه فإن لهذه العتبة أهميتها ، التي من شأنها المساهمة في إضفاء أبعاد دلالية معينة على المتن ، والتي تفاوت الشعراء الجزائريون في استغلال طاقاتها الإيحائية الكاملة .

1-4 - عتبة المقدمة :

المقدمة عبارة عن « قطعة تأتي في بداية التأليف لتعلن عن ألوانه ؛ فهي عتبة من عتبات أخرى يستغلها المؤلف لتوجيه القارئ انطلاقا من جملة من المكونات التي يجمعها جمعا واعيا ويرسلها لتحقيق مقاصدها عند الذي بدوره يفهمها على أنها إضاءات لا بد من الإمام بها قبل اقتحام المتن»¹²⁰³ .

ولهذا تحتل مقدمات الدواوين أهمية بالغة بالنسبة للنصوص الشعرية العربية المعاصرة ، لما توفره من إيضاحات يعسر على القارئ العادي الإحاطة بها ، كما توفر بعدا تداوليا ، تعمل به على التأثير في القارئ، مشكلة ما اصطلح على تسميته بالميثاق التمهيدي¹²⁰⁴ .

وفي هذا السياق نشير إلى تداخل جوانب متعددة في وضع المقدمات وتحديد أنواعها ، وأهمها ما يتعلق بوضع المقدمة (المرسل) فهناك ثلاثة أنواع من كتاب المقدمات : المؤلف نفسه ، أو أحد أصدقائه أو شخصية نقدية أو أدبية معروفة .

1202 - يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في موسم الإعصار ، ص 05 .

1203 - مصطفى سلوي : عتبات النص - المفهوم والموقعية والوظائف ، ص 24 .

1204 - ينظر : محمد الصفرائي : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 - 2004م) ، ص 147 .

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التجريب في مكانية النص الشعري

في هذا السياق نشير إلى خضوع بعض مقدمات دواوين الشعر الجزائري إلى شعور المحابة والإخوانيات ، التي تفقد هذه العتبة أهمية حضورها ، ودورها في تقديم مفاتيح من شأنها فتح مغاليق نصوص المتن ، هذا إضافة إلى تحول بعضها الآخر إلى بحث أو دراسة نقدية تحتكم إلى منهج طبق على الديوان ، توصل صاحبه إلى نتائج أقرها في المقدمة ، وقد أشرنا في سياق سابق إلى نماذج منها .

أما نوع المقدمات الذي يساهم في خدمة المتن وتووير قارئه ، فذلك الذي كتبه الشعراء أنفسهم وتحدثوا فيه عن جوانب نظيرية تمس مفهومهم للعملية الإبداعية ورؤيتهم للشعر، وللواقع ومواقفهم من مختلف القضايا الأدبية والنقدية .

وقد أدت بنا القراءة المتبعة للدواوين الشعرية الجزائرية ، في العشريتين الأخيرتين ، إلى الإقرار بالحضور المحتشم لهذا النوع من المقدمات التي تحمل بعدا نظيريا ، وقد أشرنا في سياق سابق إلى أننا - الجزائريين - لم نمتلك بعد مشروع شاعر/ منظر يستطيع التعبير عن الأبعاد النظرية لرؤيته الشعرية في مقدمة نظيرية .

هذا لا ينفي وجود بعض التجارب لكنها بسيطة موازنة بما آل إليه هذا الخطاب في النصوص الشعرية الحداثية العربية المعاصرة.

2 - التجريب في التشكيل البصري للنص :

بعد تتبع جوانب من تجليات فعل التجريب على مستوى النصوص المحيطة أو الموازية في شعرنا الجزائري المعاصر ندرج إلى الداخل وصولا إلى المتن (النص الأصل) ؛ حيث سنحاول رصد الخطوات التجريبية التي انتهجها الشاعر الجزائري على مستوى التشكيل البصري ، وملامسة مدى استفادته من معطيات الرقمنة ومن إمكانات الطباعة الحديثة .

2-1- البياض :

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التجريب في مكانية النص الشعري

تعتبر الكتابة بالبياض ، أو بالحرير السري كما اصططلحت عليها بعض الدراسات النقدية ¹²⁰⁵ ؛ من أبرز سمات النص الشعري الحدائي ، المنفتح على لامتدودية الشكل والخارج عن أية وصاية سلطوية مسبقة ؛ حيث عمد الشعراء المعاصرون إلى تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ وخلخله الاطمئنان الذي زرعه في نفسه القصائد التقليدية القائمة على ملء يياض الصفحة ، بأن جنحوا نحو الصمت ، وتوظيف البياض بتحميله دلالات إضافية سكنت اللغة المكتوبة عن البوح بها ¹²⁰⁶ .

وفي هذا السياق نشير إلى تأكيد التنظيرات النقدية للحدائث الشعرية العربية المعاصرة ، في غير موضع ، على أن اللغة ممارسة كيانية للوجود قبل أن تكون شكلا من أشكال التواصل ، وهي لذلك تتكلم العالم وتكلم الشيء بعيدا عن وجوده الواقعي المحسوس ، سعيًا منها إلى مواكبة رؤيا الشاعر التي تتسع لتشمل الوجود المرئي منه وغير المرئي .

ومادام هذا الشاعر مسكونا دائما بالجديد والمختلف ، وبسير أغوار المجهول ، فإن سواد الكتابة قد يضيق عن استيعاب كل هذا الوهج التحولي المنبعث من عوالمه الداخلية ، و « عند الوصول إلى هذا الحد من ضيق العبارة على أفق التعبير يأتي الغموض والغياب والبياض في القصيدة جناحا يحلق به الشاعر إلى ما وراء اللغة ، إلى لغة اللغة . هكذا يجابه الشاعر شيطان اللغة ويغالب سلطته وهيمنته بتعاويز يكتبها في بقع البياض بحبر مفرغ من اللون ، وتئاتم تحملها كل العناصر الغائبة عن النص » ¹²⁰⁷ .

وعندها فقط يتخطى الشاعر عجز اللغة باللالغة ، فيخرج من القول بالصوت إلى القول بالصمت و « ربما كان قول الصمت أشد مضاعفة وكثافة لأنه في تحليقه فيما وراء اللغة يطمح إلى أن يلتقط حركة الروح . وعندئذ نرى أن توزيع الكلمات على السطور في القصيدة ليس مجرد أداة

¹²⁰⁵ - ينظر : أسيمة درويش : مسار التحولات - قراءة في شعر أدونيس ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1992 م ، ص ص 207 -

235 .

¹²⁰⁶ - ينظر : محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - مقارنة بنيوية تكوينية ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، 1979 م ، ص ص 99 -

100 .

¹²⁰⁷ - المرجع نفسه ، ص ص 207 - 208 .

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التجريب في مكانية النص الشعري

للتوافق الإيقاعي في الأوزان ، بقدر ما هي طريقة في تشعير اللغة ، إذ تكف عن نثرتها وهي تسعى إلى اقتناص فائض دلالتها»¹²⁰⁸ .

ولعل هذا ما دفع شعراء الحداثة الغربية إلى التأكيد على أهمية الكتابة بالبياض ؛ من ذلك ما ذهب إليه "ملارميه" بقوله : « لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول بهي . إن اللفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة أنجم مشرقة . إن تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة ، وعليه فالفراغ الأبيض متمم »¹²⁰⁹ .

وفي السياق نفسه لم يخف "رامبو" ولعه بالطاقة التفجيرية الخلاقة التي يمنحها البياض للغة النص الشعري بقوله : « يا نفسي لا تصنعي القصيدة بهذه الحروف التي أغرسها كالمسامير ، بل بما تبقي من البياض على الورق »¹²¹⁰ .

وفي هذا السياق نشير إلى فاعلية هذا الرافد وأهميته في ظهور هذه التقنية الحداثية في شعرنا العربي المعاصر ، حيث « نجد فيها مصدرا آخر للوسائل الشكلية التي يستعيرها الشاعر العربي المعاصر من رفقاءه الشعراء الغربيين، وهو يستغلها للتعبير عن انفصام العالم الخارجي وتفتته ، أو الإشارة إلى تمزقه الباطني نفسه ، أو الإعراب عن توفقه الجارف إلى تقويض واقع اجتماعي لا يمكن القبول به ، واقع تحصنه أسوار منطق مُتخبط وعاجز »¹²¹¹ .

استنادا إلى هذا الطرح يمكن القول إن في هذا الفعل التجريبي الذي مس اللغة الشعرية العربية المعاصرة يتجلى تأثير عامل الثقافة مع الآخر في شعرنا المعاصر بامتياز، كما تنعكس حالة الانفصام التي تعانيها الذات الشاعرة بين نوازعها الداخلية من جهة ، وشتات العالم الخارجي من جهة ثانية ولعل هذا ما أوضحه الباحث "حسن لشقر" بقوله : « البياض (الفراغ) ليس ضرورة مادية مفروضة حتما على القصيدة من الخارج ، بل هو في الحقيقة شرط وجودها ، وشرط تنفسها . فله وظيفة دلالية وإيحائية في الخطاب ، لذلك فهو جزء لا يتجزأ من البنية التكوينية للنص الشعري

1208 - صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة ، ص 223 .

1209 - ملارميه عن ، محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 100 .

1210 - رامبو عن : المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

1211 - كمال خير بك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ص 151 - 152 .

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التمهييد في مكانية النص الشعري

المعاصر بحيث يسهم بشكل فعال في إنتاج دلالة الخطاب ، وقد يفصح عن حركة الذات الشاعرة الداخلية في علاقتها بمحيطها الخارجي ، وذلك في إطار صراعه المستمر مع سواد الكتابة»¹²¹² . هذا يعني أن شعرية المكان على صفحة الكتابة هي نتاج تزاوج المكتوب (سواد الحبر) واللامكتوب (بياض الورقة) المؤطرين بحيز الصفحة ، الذي تختلف طقوسه ومراسيم تمامه من تجربة شعرية إلى أخرى.

وهنا نشير إلى أن شيوع هذا النمط من الكتابة وولع الشعراء به كان منطلق النقاد الأساس إلى دراسة مكانية النص الشعري الحداثي بالوقوف على فضائه الطباعي ، حيث مكن الشعراء من تجاوز النموذج القديم بتجاوز القصيدة العمودية القائمة على التوازي والتقابل ، والانتقال من المرحلة الشفوية التي تعتمد على السماع في تلقي النص الشعري إلى المرحلة البصرية التي تقتضي رؤية القصيدة وإشباع حاسة البصر منها قبل قراءتها .

هذا وقد أفضى بنا تتبع المدونة الشعرية موضوع الدراسة إلى رصد ثلاث (3) طرق تجلت من خلالها شعرية البياض ؛ نذكرها في النقاط الآتية :

- 1 - توزيع الأسطر الشعرية في الصفحة توزيعا اعتباطيا ، لا يخضع الطول والقصر فيه إلى تقعيد.
- 2 - تفتيت وحدة الجملة الشعرية بثر مفرداتها على بياض الصفحة ، الأمر الذي ينتج عنه صراع بين السواد (الكتابة) والبياض (الفراغ) .
- 3 - توزيع بعض المفردات على بياض الصفحة من خلال تقطيع أوصالها ، مما يعطي مجالا أوسع لاشتغال البياض في السواد .

وقد سبقت الإشارة إلى بعض النماذج الشعرية التي جسدت تفتيت الجملة الشعرية والكلمة الشعرية على حد سواء ، وإظهار التلاحم الجمالي الدال بين البياض والسواد في سياق الحديث عن تفجير اللغة الشعرية باعتباره من أبرز مظاهر اختلاف اللغة الشعرية الجزائرية المعاصرة وتميزها . ومن النماذج الشعرية التي جسدت البياض استنادا إلى التفاوت بين الأسطر الشعرية نذكر قصيدة "تجاوب" للشاعر " عبد الله العشوي " التي يقول فيها¹²¹³ :

1212 - حسن الأشقر : جماليات اشتغال المكان وإنتاج المعنى في النص الشعري الأدونيسي ، مجلة عمان ، ص 53 .

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التهريب في مكانية النص الشعري

ها ..

قَدْ بَلَغْتُ

.....

.....

وَأُمِدَّ عَنْ بُعْدِ يَدَيَّ

فَتَمَدَّ عَنْ بُعْدِ ضِيَاهَا

وَأُمِدَّ صَوْتِي

فَتَمَدَّ لِي جَنَّةُ الْفِرْدَوْسِ فَاهَا...

هَذَا هُوَ الْفِرْدَوْسُ

" يَطْوِي الْبَيْدَ طَيِّ "

يَا خَالِقِي ...

يَا خَالِقِي ...

صَرَخْتُ ، ،

صَرَخْتُ

وَأَنْقَطَعَ الْكَلَامُ ...

.....

.....

وَسَقَطْتُ ...

مَغْشِيَا عَلَيَّ ...

صحيح أن للدقيقة الشعورية سلطتها على توالد الأسطر الشعرية في هذا المقطع ، لكن الثابت أيضا ، من خلال الحضور البصري للنص ، أن الشاعر قد تعمد إشراك القارئ في إعادة كتابة نصه بأن ترك له أسطرا شعرية كاملة كي يكتب فيها ما سكت هو عن البوح به .

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التجريب في مكانية النص الشعري

ولعل القارئ يتساءل عمّا تحاول هذه الأسطر التعبير عنه من خلال انفتاحها المتكرر على فعل الابتداء من جديد ؟ وكيف يمكن تأويل حالات الصمت والوقف التي تنتج عنها ؟ ، لأن البياض هو العلامة الطباعية للوقفة أو السكوت ، وعليه فهو علامة طبيعية ، فغياب الحروف يرمز بالطبع إلى غياب الصوت ¹²¹⁴ .

من الواضح أننا إزاء كتابة غير آبهة بروابط الإيصال والتسلسل ، مما يكشف أن غرض الشاعر ليس هذا الوصف الذي يرصد ببطء حالته الوجدانية ، ويدقق في كل جزئية تلتقطها العين ، لأن ما يهيمه هو النفاذ إلى الفراغ الذي يفصل مختلف الصور بعضها عن البعض ، ليترك للقارئ مهمة إعادة تشكيل عالمه في بعده المادي والرمزي ؛ فكأنه يريد أن يلفت انتباهنا إلى ما يمكن نعتة بالمنفلة أو المغيب ، فيما يضيف عليه مسحة سحرية تجعلنا ننظر إليه كطيف نبتغي حضوره ونخشاه في الآن .

يستجيب هذا النص إلى الوهج العرفاني الصوفي ، الذي يتحول الشعر به إلى فعل قراءة فيما نريد أن نبلغه بالحفاظ على ما يمنع من بلوغه ؛ حيث يتم التجاوب وتحقق النشوة فيعجز الكلام عن الوصف والرصد والتقرير ، فاسحا المجال أمام شساعة البياض والامحدودية دلالاته عله يحتوي فيض هذه النشوة التي غمرت الذات الشاعرة وغيتها عن الواقع .

ومن النصوص الشعرية التي استباححت بياض الصفحة ، وانتهدت أعراف الكتابة فيها ، خالقة إيقاعا بصريا هو نتاج علاقة حميمة بين البياض والسواد على جسد الصفحة ، نذكر قصيدة " المقبرة " للشاعر " عز الدين ميهوبي " التي يقول فيها ¹²¹⁵ :

دَمُهُمْ شَجَرَةٌ

وَاحِدٍ

خَمْسَةٌ

¹²¹⁴ - ينظر : جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال ، المغرب ، ط 1 ، 1981 ، ص ص 149 -

150 .

¹²¹⁵ - عز الدين ميهوبي : كاليغولا يرسم غرينكا الرايس ، ص 43 .

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التهجيب في مكانية النص الشعري

عَشْرَة

مِائَة

مِائَتَان ..

مِائَات ..

هُنَا وَرَدَة

وَهُنَا مَقْبَرَة .

هذا التشكيل البصري الذي يتناغم فيه تفاعل البياض مع السواد في المقطع الشعري في سيمفونية جنائزية حزينة ، يجعل القارئ يتخيل الشاعر يقوم بفعل إحصاء تدرجي متزايد للقبور أكد في الأخير استحالة على الحصر من خلال نقاط التابع المرفقة بكلمة (مئآت) المفتوحة على دلالة الكثرة أيضا ، والملاحظ أيضا احتكام المقطع إلى الضدية بين الحياة (شجرة ، وردة) والموت (مقبرة) فبانبعث الحياة من الموت تولد الحركة ويتجسد التحول الذي يدعم الحركة التي خلقها إيقاع التشكيل البصري المتتابع للكلمات على بياض الصفحة .

والحقيقة نقول إن العديد من التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة ، خاصة في العشريتين الأخيرتين ، التي يضيق المقام عن الإحاطة بها ، قد أظهرت نضجا في استثمار هذه التقنية الحداثية حيث ساهمت في تشكيل النص الشعري المفتوح ، الذي لا يستجيب إلا إلى لاحقية الشكل وقابليته لإعادة البناء والتشكُّل مع كل قراءة جديدة له .

2-2- النبر البصري :

يقصد بالنبر البصري « كتابة جزء من النص/ كلمة ، أو عبارة أو مقطع ، ينطأ غلظ من سواه لتسجيل دلالة الصوت بصريا »¹²¹⁶ .

هذا يعني أن النبر البصري في أصله ظاهرة صوتية تساهم بشكل كبير في تغيير الدلالة ، حيث تعتبر «منبها أسلوبيا أو نبرا خطيا بصريا يتم عبره التأكيد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية

¹²¹⁶ - محمد الصفراوي : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 - 2004 م) ، ص 193 .

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التجريب في مكانية النص الشعري

أَوْخْطِيَّةٌ وَمِنْ هَذَا الْمَنْظُورِ فَإِنْ دَوَّرَهُ يَقَارِبُ الدَّوْرَ الَّذِي يَلْعَبُهُ النَّبْرُ فِي الْإِنْجَازِ الصَّوْتِيِّ لِلنَّصِّ»¹²¹⁷

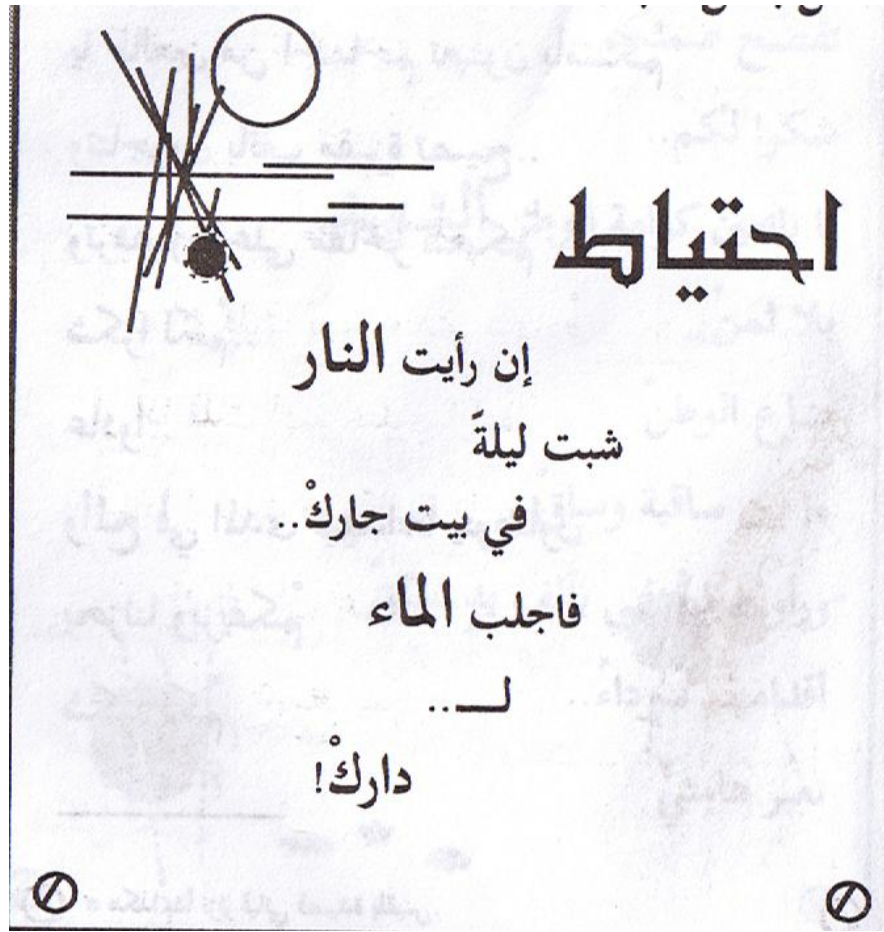
وقد أضحت الظاهرة من أبرز خصائص الكتابة الشعرية الحداثيّة التي لم تكتف باستلهاهم سحر البياض ، بل أضافت إليه استغلال الطاقات الإيحائية المضاعفة للكلمة الشعرية التي تأخذها من السمك الزائد للخط ، في محاولة لتوظيف تقنيات الطباعة المعاصرة من أجل تحميل النص الشعري دلالات جديدة تزيد من انفتاحه اللامحدود على التأويل .

وفي هذا السياق يستوقفنا ديوان " ملصقات " الذي استغل فيه الشاعر هذه الأبعاد جميعها بشكل لافت ومميز، إذ يكاد يكون المنجز الشعري الجزائري المعاصر الوحيد الذي يوظف النبر البصري في تشكيله الطباعي ، وقد جمع فيه بين إبراز الكلمة مفردة ، وإبراز العبارة الشعرية ككل.

ونمثل لإبراز الكلمة الشعرية في شعره بقصيدته " احتياط " التي يقول فيها¹²¹⁸ :

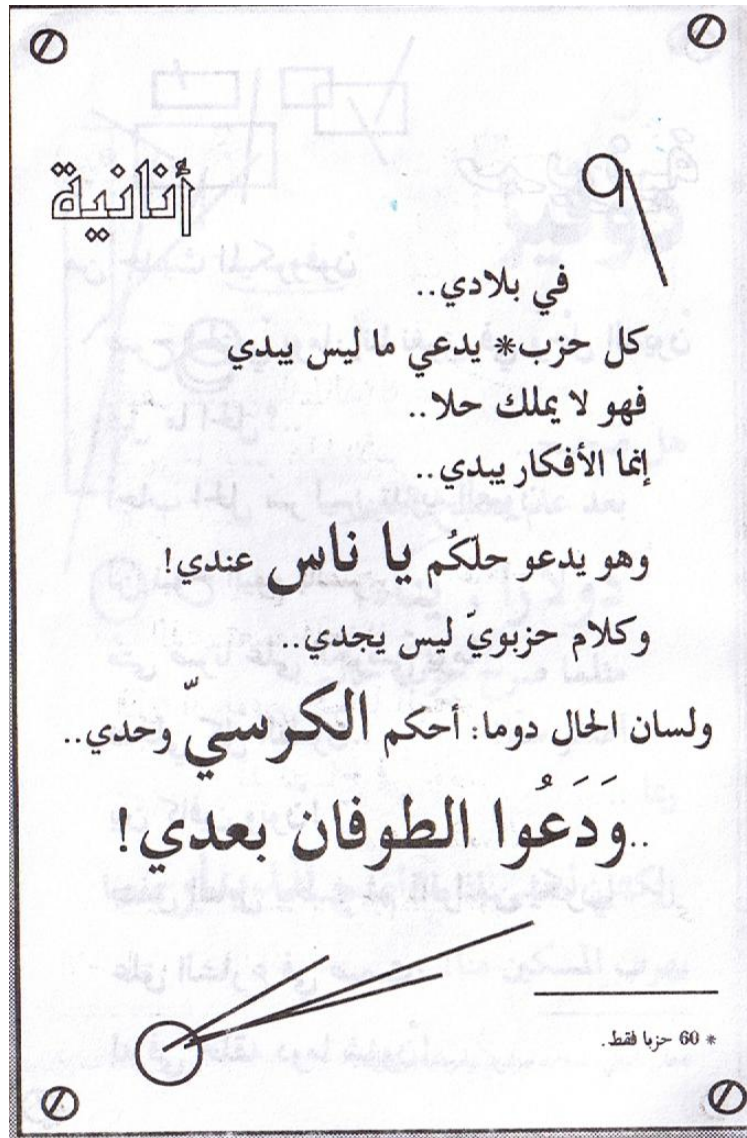
¹²¹⁷ - محمد الماكري : الشكل والخطاب ، ص 236 .

¹²¹⁸ - عز الدين ميهوبي : الملصقات ، ص 45 .



استخدم الشاعر النبر البصري في هذه التوقيعة على ثلاث كلمات ، الأولى منها هي كلمة/العنوان (احتياط) ، أما الأخيرتان فهما (النار) و(الماء) ، هذه الضدية التي تولد إيقاع القصيدة وتجسد المفارقة التي بني عليها النص تحمل أبعاداً رمزية ملح من خلالها الشاعر إلى ضرورة الحرص وأخذ الحيطة اللازمة في ظل الظروف المأساوية التي تميز واقعه ، حيث تنسحب كلمة (النار) على كل العوارض السيئة محتملة الوقوع ، في حين يجسد الماء الحلول اللازمة لتجاوزها . وقد تعدى الشاعر في توظيفه هذه التقنية الكلمة إلى العبارة في كثير من نصوص الديوان ، التي نذكر منها قصيدته " أناية " ، حيث يقول ¹²¹⁹ :

1219 - المصدر السابق ، ص 101 .



استخدم الشاعر النبر البصري في أداة النداء (يا) ، وهي كلمتا (ناس ، الكرسي) ، وفي عبارة (ودعوا الطوفان بعدي) ، حيث استثمر الوظيفة الصوتية لهذه التقنية في النص باعتبارها منبها يجلب انتباه الناس إلى هذا السياسي الخطيب من جهة ، كما يجلب انتباه القارئ إلى النص أيضا ، وقد استثمر أيضا وظيفتها الدلالية التي تحيل على ثقافت رجال السياسة في البلاد على المناصب ، وعلى البقاء في السلطة ، مع لا مبالاة وعدم اكتراث لمصير الآخرين ، حيث لا صوت يعلو على صوت الذات .

وقد استطاع الشاعر من خلال النبر البصري كسر الرتابة في كتابته الشعرية ، كما استطاع أيضا إثراء تجربته بهذا التشكيل البصري الذي تفرد في توظيفه ديوان "الملصقات" .

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التهجيب في مكانية النص الشعري

ولابد أن نشير في الأخير إلى أن التنوع في مستويات اللون داخل النص الشعري لا تُحدّد انطلاقاً من رغبة الشاعر وإرادته في الغالب ، إذ تعود إلى رغبة الناشر الذي يعيد كتابة النص بدوقه الخاص حيث يشتغل على المؤثرات الطباعية استناداً لرؤيته ومزاجه ، وعليه يبدو أن هذه التقنية لم تلق بعد حظها من اهتمام الناشرين والشعراء الجزائريين على حد سواء .

2-3- علامات الترقيم :

علامات الترقيم أو علامات التنقيط (*La Ponctuation*) ، هي علامات اصطلاحية معينة بين أجزاء الكلام أو الجمل أو الكلمات ، توضع لإيضاح مواضع الوقف وتيسير عملية الفهم والإفهام¹²²⁰ . فهي ليست زائدة في النص ، ولا ترد من قبيل الترف الكتابي ، لأنها تحمل دلالات ذات أهمية كبيرة إذ « تشير إلى الحدود بين أطراف جملة مركبة ، أو بين جمل مؤلفة لنص ما ، وتدل أيضاً على علامات العطف أو الجر بين الجمل المختلفة . هذا من الناحية التركيبية . أما من الناحية الصوتية ، فإن علامات الترقيم تمثل تقليداً اصطلاحياً للتدليل على الخط البياني للصوت¹²²¹ » ، من خلال تمظهرها في جوار الأبجدية .

إضافة إلى ذلك فعلامات الترقيم قادرة على حمل ما عجزت لغة الحديث عن نقله إلى القارئ من نبرة الصوت وإشارات المتحدث ، حيث كان الاهتداء إليها من أجل تجسد هذا الجانب المسكوت عنه في اللغة المنطوقة ، وذلك لأن هذه الرموز البصرية تقوم بضبط نبرة الصوت في الكتابة ، حيث يُعوض الصوت كلية بالعين ، وسرها الكبير هو وظيفة كونها مُخرج المشهد ، فهي شاهدة على أننا نتكلم بشيء آخر غير الكلمات ، برؤيتنا ، وبيدينا ، وجسدنا كله¹²²² .

ولهذا كله يمكن القول إن علامات الترقيم دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى وإنتاج الدلالة ، وتنظيم المفاصل المهمة في الخطاب الشعري مثل الوقف، والنبر، والتنغيم والإيقاع

1220 - عمر لوكان : دلائل الإملاء وأسرار الترقيم ، إفريقيا الشرق ، طرابلس ، ط1 ، 2002م ، ص 103 .

1221 - شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة ، دار توبقال ، المغرب ، ط1 ، 1988م ، ص 24 .

1222 - ينظر : محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ، ج3 ، ص ص 122 - 123 .

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التجريب في مكانية النص الشعري

وغيرها ، وهي لا تكتفي بذلك بل تزيد على هذه المفاصل جميعها بعدها البصري الذي يساعد على تمكين الكلام من الحفاظ على شحنته العاطفية وطاقات التعبير والتبليغ الكامنة فيه ¹²²³ .

وهنا لا بد أن نشير إلى أن هذه الدوال البصرية قد حملها الخطاب الشعري العربي المعاصر دلالات إضافية خرجت بها عن كونها قوالب وأنماطا خاضعة لقواعد محددة سلفا ، لأن بنيته اللغوية الانزياحية تتمرد على كل القيود ، ومنها قيود الدلالة الجاهزة لعلامات الترقيم .

وقد تجلت هذه العلامات في شعرنا المعاصر عبر محورين ، هما ¹²²⁴ :

- محور علامات الوقف ؛ وهي العلامات التي « توضع لضبط معاني الجمل ، بفصل بعضها عن بعض ، وتمكن القارئ من الوقوف عند بعض المحطات الدلالية ، والتزود بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة ، وتضم : النقطة ، الفاصلة ، النقطة - الفاصلة ، علامة الاستفهام ، علامة الانفعال ، نقطتا التفسير ، نقط الحذف » ¹²²⁵ .

- محور علامات الحصر ، وهي العلامات التي تساهم في تنظيم المكتوب وتساعد على فهمه وتشتمل على العلامات التالية : العارضتان ، المزدوجتان ، الهلالان ¹²²⁶ .

يكشف تتبع المدونة الشعرية موضوع الدراسة عن حضور لافت لعلامات الترقيم بأنواعها المختلفة ، الخاصة منها بالوقف أو الحصر .

سنسعى خلال هذا المبحث إلى الكشف عن بعض الخطوات التجريبية التي خطاها الشاعر الجزائري المعاصر في استثمار البعد البصري لهذه العلامات .

وتستوقفنا في هذا السياق قصيدة " غربة وتعب " للشاعر "يوسف وغليسي" التي يقول فيها ¹²²⁷ :

1223 - ينظر : محمد الصفرائي : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 - 2004 م) ، ص 200 .

1224 - المرجع نفسه ، ص 201 .

1225 - عمر لوكان : دلائل الإملاء وأسرار الترقيم ، ص 105 .

1226 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 121 .

1227 - يوسف وغليسي : أوجاع الصفصافة في مواسم الإعصار ، ص 32 .



يكشف النص عن تجل واضح لعلامات الترقيم (نقطتي التوتر (..) ، علامة الانفعال (!) ، نقاط الحذف (...) ، الفاصلة (،) ، إضافة إلى استعماله الخط المائل ، حيث تحمل جملة من الدلالات يمكن توضيحها في النقاط الآتية :

– نستشف دلالة الفصل بين الكلمات من خلال استعماله للخط المائل (/) ، وقد استطاع من خلاله أن يحافظ على إيقاع الوزن ، وأن يحدث نوعاً من الرجوع والصدع بين الكلمات ، ساهم أيضاً في تعميق الموسيقى الداخلية للمقطع ، وذلك في قوله :

وأنا غريبٌ / في وحدتي
وأنا وحيدٌ / في غربي

الباب الثالث — الفصل الثالث : التجريب في مكانية النص الشعري

الشعر مُعتَقلي

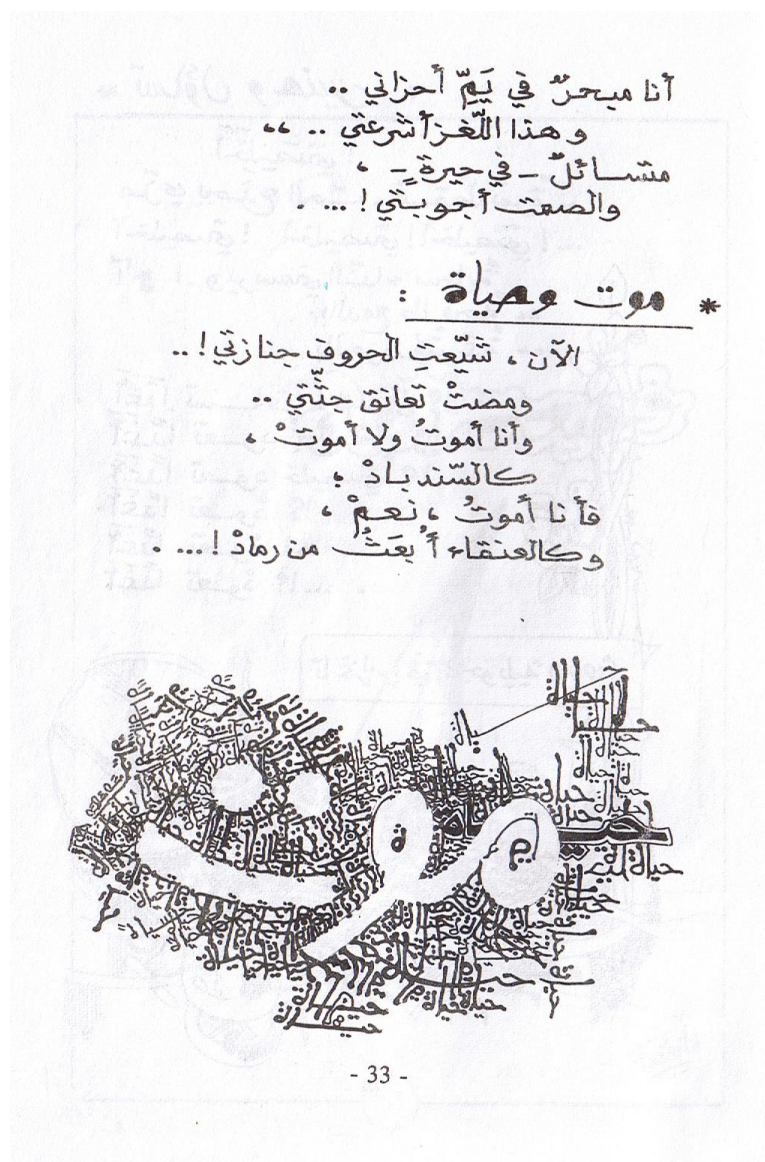
- يسعى الشاعر إلى الحفاظ على تدفق الإيقاع وتجسيد شعور الحيرة التي تسكن دواخله من خلال استعماله لنقطتي التوتر (..) ، التي تخلق نوعا من الصراع بين الفراغ والكتابة يعادل ذلك الصراع النفسي العميق الذي يعيشه ، حيث تمنحه مساحة للتوقف مؤقتا ، وهو ما يدفعه إلى إسقاط الروابط اللغوية ، في قوله :

لَكِنِّي مُتَقَلِّدٌ ..

مُتَشَرِّدٌ .. مُتَسَكِّعٌ .. مُتَسَائِلٌ ..

- لم تستطع الذات الشاعرة تجاوز شعور القلق الذي تعيشه ، والذي نلمسه من خلال الفاصلتين المتتابعين (، ،) ، اللتين تتكرران بشكل لافت مند بداية المقطع للتأكيد على ترايد هذه الحالة وصولا إلى حد التأزم .
وقد بلغ هذا التوتر مداه في نهاية المقطع ، حيث لم يكتب الشاعر بتوظيف الفاصلتين فقط ، بل أتى بهما بعد نقطتي التوتر ، كما يتضح جليا في قوله ¹²²⁸ :

1228 - المصدر السابق ، ص 33 .



هذا الفعل يفيد استمرارية الحالة النفسية المتأزمة ، حيث عجزت الذات الشاعرة عن الوصول إلى إجابات تخمد نار السؤال المنبعثة من دواخلها ، ليبقى اللغز ملازماً لوجودها ، ويبقى الصمت يزرع شعور الحيرة المتجدد على طول مسارها الممتد ، الذي جسده الشاعر من خلال علامة التعجب (!) ونقاط الحذف الدالة على الاستمرار (...) ونقطة الوقف (.) .

والملاحظ أن هذه الحالة النفسية المتأزمة قد تكشف عن موقف درامي حزين نراه في النص الموالي في الصفحة نفسها "موت وحياة" لخصه الشاعر من خلال التشكيل الزخرفي للأحرف ، الذي مزج فيه بين البياض والسواد ، حيث أظهر التشكيل موقفاً جنائزياً حزينا تتولى فيه الحياة

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التهريب في مكانية النص الشعري

تشجيع الموت حيث أفرغ كلمة (الموت) من محتواها اللوني فجاءت أقرب إلى بياض الكفن الذي يلف الميت ، لينقل على الأكتاف إلى مثواه الأخير .

وهنا نشير إلى أن الاشتغال على زخرفة الخط ظاهرة مميزة لديوان " أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار " للشاعر "يوسف وغليسي " ، سنأتي على تحليل أبعادها الجمالية في مبحث لاحق من هذا الفصل .

كما أن المتتبع لتجربته الشعرية لا يتردد في الوقوف على اهتمام زائد بعلامات الترقيم ، من خلال إعطائها مساحة بصرية فاعلة في قصائده ، ويبرز ذلك أيضا في ديوانه الثاني " تغريبة جعفر الطيار " بشكل لافت ، ومن ذلك نذكر ما جاء في قصيدة " تحليات بني سقط من الموت سهوا " ، حيث يقول ¹²²⁹ :

قَالَتِ الرِّيحُ :

" يَعْقُوبَ " مَاتَ ، فَأَيُّ فُؤَادٍ سِيرَحَمَ هَذَا الْفَتَى ؟

أَيُّ عَيْنٍ سَتَيَبُّضُ حُزْنًا عَلَيْهِ غَدَاةٌ تَرَى مَا أَرَى ؟

مَنْ يُعِيدُ لَهَا الْبَصَرَ ؟!

مَنْ تُرَى يَسْتَعِيدُ رُؤَاهُ ؟

مَنْ يُفَسِّرُ تِلْكَ الْكَوَاكِبَ .. تِلْكَ الطَّلَاسِمَ ..

مَنْ يَذْكُرُ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ ؟!

تأخذ هذه العلامات موقعها الدلالي في المقطع الشعري لتؤشر إلى الموقف الانفعالي المتوتر

الذي تعيشه الذات الشاعرة ، حيث يتوحد الحزن (الذاتي) بالحزن (الموروث) ، فيصير الحزن مضاعفا ، فتتحول علامات الترقيم أيضا إلى طرف فاعل ومسهم في زيادة وقعه على نفسية القارئ الذي تنقل إليه عبرها نبرات الذات الشاعرة المسكونة بالألم .

كما يقف القارئ لديوان " مقام البوح " على اشتغال الشاعر "عبد الله العشي " على تقنية

الحذف بشكل لافت ، حيث يصير على استثمار الامتداد البصري الذي يمنحه هذا النوع من

1229 - يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ، ص 29 .

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التهجيب في مكانية النص الشعري

التشكيل البصري في فتح نصه على مساحات تأويلية شاسعة ، ونمثل لذلك بقوله في قصيدة "افتنان"¹²³⁰ :

حِينَ يُومِضُ ذَاكَ الْبَرِيقِ
تَتَفَتَحُ بَيْنَ يَدَيِ الْعَوَالِمِ
يَتَجَمَّعُ مَا اسْتَبَقَتْ السَّنَوَاتُ ...
مِنَ السَّنَوَاتِ
وَمَا أَغْفَلَتْهُ الْمَرَارَاتُ ...
مِنَ دَافِئِ الرُّوحِ ،
قَبْلَ الْحَرِيقِ
أَرَى مَا أَرَى ...
(.....)

يبدو من خلال هذا المقطع أن الذات الشاعرة قد بلغت في ارتقائها مقام الكشف والتجلي حيث تحولت إلى عراف يستشرف عوالم الآتي ، هذه العوالم التي تستعصي على الوصف أو التحديد ولذلك فاللغة تصل إلى تخومها ولا تستطيع الاقتراب أكثر لأنها ستحترق وتعجز وتموت ، وهو ما يفسر حضور البياض فاسحا المجال أمام لغة الصمت لتبوح بالمختلف عن المختلف ، وقد حاول الشاعر أن يستخدم نمط الحصر - على غير عادته في القصائد الأخرى - باستعماله القوسين " () " اللذين يفيدان دلالة الاحتراس عند قراءة هذا البياض الممتد بينهما، لأن الشاعر يرمي إلى أمر محدد له من الخصوصية والهيبة والقداسة ما يجعله متميزا بهذه العلامة البصرية المحددة .

كما نسجل أيضا شيوع هذا النمط من التشكيل البصري في ديوان " البرزخ والسكين " حيث يعتمد الشاعر على هذه العلامات البصرية بشكل لافت ، موازنة بتجاربه الشعرية السابقة إذ انفتح أكثر على استثمار طاقاتها ، التي ساهمت في خروج قصائد الديوان عن التقليد الذي وسم كتاباته الشعرية قبل هذا الديوان ، نذكر منه ما جاء في قوله ¹²³¹ :

1230 - عبد الله العشي : مقام البوح ، ص ص 17 - 18 .

1231 - عبد الله حمادي : البرزخ والسكين ، ص 87 .

مَدِينَتِي .. مَدِينَتِي فِي الْمُنُونِ
مَقْبَرَةٌ ..
أَحْلَامُهَا أَوْسَمَةٌ
وَسِلَعُ مُهَرَّبَةٍ ...
وَفِرْقٌ مُدْرَبَةٌ
وَبَدْعٌ مُجْرَبَةٌ
وَسُنَنٌ مُؤَكَّدَةٌ (...)

جمع الشاعر في هذا المقطع بين نقطتي التوتر ، ونقاط الحذف ، والقوسين ، وهي علامات غير لغوية توحي بقلق الذات الشاعرة من جهة ، وتحفظها عن التصريح والبوح ، حيث أعطت ملامح وأبقت للقارئ أن يكمل المسكوت عنه عمدا ، لأنه قد يفتح على هذه الذات جبهات هي في غنى عن التصادم معها .

واستنادا إلى ما تقدم يمكن الإقرار بأن الاستعمال الواعي لهذه العلامات البصرية قد ساهم بشكل كبير في فتح النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة على جماليات الكتابة الشعرية الحداثية بامتياز.

2-4- الهوامش :

أظهرت المباحث السابقة أهمية الصفحة الشعرية باعتبارها مكانا نصا يتموضع فيه النص الشعري حيث تحولت بموجب هذا الفعل إلى فضاء تشتغل فيه الذات على تجسيد تفاعلها مع العالم من خلال ما تخلقه فيه من تفاعل بين الدوال البصرية المتعددة (البياض ، والنبر البصري ، علامات الترقيم...) .

وقد بلغ اشتغال الشاعر على التشكيل البصري في الصفحة الشعرية حد تقسيمها إلى متن وهامش ، مستثمرا في ذلك تقنيات الكتابة الثرية من أجل فتح نصه على فضاء بصري ثان تابع ومكمل لفضاء المتن ، مستعينا في بلوغ ذلك بتقنية " التفرع النصي " ؛ حيث يضع رقما أو علامة

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التحريب في مكانية النص الشعري

إحالة (*) جوار كلمة من كلمات النص الشعري لتكوين نص متفرع يبدأ من موضع الرقم في النص الأصل¹²³² .

ينهض النص الثاني بمهمة شرح وتفسير وتوضيح الكلمة الملازمة لهذه الإحالة في المتن ، من أجل تسهيل قراءة هذا المتن واستيعاب أبعاده ، خاصة بعد ما لحقه من قهمة "الغموض"¹²³³ .

وفي هذا السياق نشير إلى اختلاف هذا النص عما يسمى بنصوص الحواشي ، التي تستند إلى اشتغال الشاعر على تقنية التناص مع نص آخر يكون حاشية لنصه ، وقد تجسد هذا النوع في بعض تجارب رواد الحداثة الشعرية العربية المعاصرة ، ومنهم خاصة أدونيس¹²³⁴ .

تكشف القراءة المتتبعة للمدونة الشعرية موضوع الدراسة عن بروز ظاهرة استعمال

الهوامش التوضيحية التابعة للمتن ، سواء بتوضيح مصطلح أو اسم علم أو مكان أو عبارة غامضة ، وغيرها من الكلمات التي يمكن أن تستوقف قارئ النص للبحث عن معناها ، حيث يختصر عليه الشاعر بهذا الإجراء جهد البحث والتنقيب ، ويقدم له الدلالة جاهزة ، نمثل لذلك بتجربة الشاعر "عبد الله حمادي" في البرزخ والسكين ، حيث أرفق نص قصيدة "البرزخ والسكين" بهوامش بلغت ست (06) صفحات كاملة من أصل سبع عشرة (17) صفحة شملها النص ، وهو إجراء مبالغ فيه ؛ لأنه صادر حق القارئ في مقارنة النص دون برجمة قرائية مسبقة ، أودون حكم معرفي مسبق . لقد عمد الشاعر إلى تذييل ذلك النص « بقائمة طويلة من مصادر النصوص الغائبة ، التي هي في أغلبها نصوص صوفية ، والتي تتعالق مع النصوص الحاضرة بطريقة إيحائية ممتعة، لولا تلك الهوامش التي تضيق أفق متعة البحث والتأمل ، وتجعل القارئ أسير الشاعر في تأويل النص ، وتقديم قراءة ما له، لن تكون في هذه الحالة إلا القراءة التي يريدها الشاعر عبد الله حمادي جاهزة ، أو قراءة قريبة منها في أحسن الأحوال ، لا تشحذ الذاكرة إلا قليلا، ولا تستفز القارئ إلا بمقدار، ولا تمارس التمتع المغربي الذي يدفع إلى التشبث بالقراءة، وإعادة القراءة، إلا في حدود معينة »¹²³⁵ .

¹²³² - ينظر : محمد الصفرائي : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 - 2004م) ، ص 157 .

¹²³³ - ينظر : شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة ، ص 22 .

¹²³⁴ - ينظر : أدونيس : الكتاب - أمس المكان الآن ، دار الساقي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1995م ، ص 20 .

¹²³⁵ - يحيى الشيخ صالح : حداثة التراث / تراثية الحداثة ، ص ص 133 - 134 .

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التجريب في مكانية النص الشعري

ومن الهوامش التي تدرج في السياق نفسه تلك الإحالات التوضيحية التي أوردتها "عز الدين ميهوبي" في بعض مجموعاته، والتي فرض من خلالها سلطته على القارئ بتقديم قراءته المباشرة لما جاء في المتن، من ذلك مثلا ما جاء في قصيدة "نعي"، "فتوى"، "مبروك"، "خماس" وغيرها.

والحقيقة نقول إن الشاعر الجزائري لم يبلغ بعد درجة كتابة نص ثان يأخذ سمة نصوص الحواشي التي تجسد أكثر وجوه النص الشعري حداثة وانفتاحا على التجريب، حيث لا تزال تجربته محصورة في إطار الإحالات التوضيحية التي استباح فيها مملكة القارئ دون استئذان.

2-5- التأطير والأشكال الهندسية :

لجأ الشاعر العربي المعاصر في سياق اهتمامه بمكانية النص إلى توظيف الأشكال الهندسية كالدوائر والمثلثات والمربعات والخطوط المنحنية، وغيرها من الأشكال التي تنتمي إلى علمي الهندسة والرياضيات، وهو في هذا قد أعاد بعث أشكال شعرية تراثية شكلت تلاهما عميقا بين التشكيل البصري والرسم الهندسي¹²³⁶.

وفي بحث "عبد الرحمن ترماسين" عن أسباب انتشار هذا الفعل التجريبي في شعرنا المعاصر أكد أن الشاعر المعاصر لم يكتف بجمال اللغة « ولم يشبع فهمه الإبداعي فراح يبحث عن شيء يتمم النقص الذي يشعر به فوجده في السمت الخطي وفي الشكل الزخرفي، وفي اللوحة المناسبة للقصيدة ليحدث تجاوبا عاطفيا سحريا ورمزيا بين المتأمل والعمل الإبداعي، والزخرفة والقصيدة، ليمنح قصيدته بعدا فنيا وروحا تثير الدهشة وتبها هالة من الفخامة والخلود»¹²³⁷.

أما في شعرنا الجزائري المعاصر فقد أفضى بننا تتبع المدونة الشعرية موضوع الدراسة إلى الإقرار بقلّة التجارب الشعرية التي وظفت هذا النوع من التشكيل البصري، حيث نسجل في هذا السياق تجربة رائدة للشاعر "يوسف وغليسي" في قصيدة "آه يا وطن الأوطان" !¹²³⁸ التي جمع فيها بين الرسم الهندسي والتأطير، كالاتي :

¹²³⁶ - للتوسع ينظر : المصدر نفسه ، ص ص 170 - 186 . وينظر أيضا : محمد الصفرائي : مرجع سابق ، ص 33 وما بعدها .

¹²³⁷ - عبد الرحمن ترماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص 171 .

¹²³⁸ - يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، ص 80 .

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التمهييد في مكانية النص الشعري

الشاعر وفي هذه الآه المنبعثة من دواخله لتختصر عمق الألم الذي يكابده ، كما يتجلى هذا الحضور بعدها بشكل معلن من خلال عتبة الإهداء المرفوعة إلى الشعب الجزائري ، حيث يقف القارئ له على جملة من الدلالات تلخص معاناة هذا الشعب في ظل الأزمة التي تعصف بالوطن ، والتي لن يتضرر منها إلا هو ؛ إذ تستوقفنا في بنية الإهداء كلمتا (العظيم) (و) (مغلوب) ، ومن خلالهما يتجلى عمق الصراع بين الماضي ، جزائر الثورة والتحرر التي رسم ملامحها شعب تكاثف وضحي من أجل أن تستعيد كرامتها ؛ وجزائر الحاضر ، جزائر التكاليف على السلطة والمناصب دون اكتراث لمصير الشعب البسيط الذي يقتات القهر اليومي المتكرر ، وقد التقط الشاعر هذه المفارقة وجسد من خلالها موضوع قصيدته .

2 - "الجزائر" حاضرة بصريا من خلال الإطار الذي احتوى نص المتن ، والذي يمثل الرسم الجغرافي للجزائر ، وفي تأمل هذا الإطار يتجلى عمق الحب الذي يحمله الشاعر لوطنه ، وهو حب يمتد عبر هذه الزخرفة التي تصل الحاضر بالماضي لتؤكد عمق الانتماء ، ولعل هذا ما ذهب إليه أيضا "عبد الرحمن ترماسين" بقوله : «إن الزخرفة المحيطة بالنص هي أداة اتصال وتواصل بين الماضي والحاضر كاللغة تماما ولا فرق بين المستوى اللغوي وتركيبه والمستوى الزخرفي وتشكيله ، لأن الأول : هو تشكيل زمني وتعبير صوتي والثاني هو تشكيل مكاني وتعبير بصري كالعمارة ، وهما معا يشكلان ما يمكن أن نتفق عليه كتعبير سمعي بصري»¹²³⁹ ، يخلق إيقاعا دائريا يحتوي انفعالات الشاعر المتكررة .

3 - هذا الانفعال المسيح ضمن حدود الجزائر الجغرافية ، والنابع من وجعها والعائد إليه ، قد تجسد من خلال بعد بصري آخر ، تلاحمت فيه الأبجدية بالعلامات البصرية غير اللغوية التي تتقاطع جميعها في تجسيد الانفعال الداخلي الكبير الذي تعيشه الذات الشاعرة ، والذي نلمس حضوره بصريا من خلال الفاصلتين (، ،) ، ونقطتي التوتر المتواصلتين (..) ، وعلامة الانفعال المتكررة (!) ، وهي حالة لا تهدأ ولا تستكين لأنها لا تستطيع استيعاب التناقضات التي تحدث ، وقد جسّد الشاعر هذه الاستمرارية بصريا من خلال نقاط الحذف (...) الموصولة بعلامة الوقف (.) .

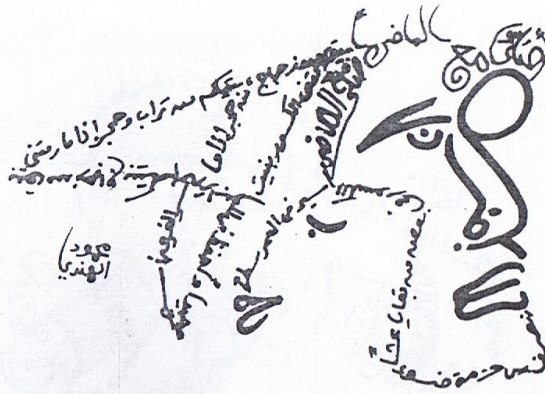
1239 - عبد الرحمن ترماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص 170 .

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التجريب في مكانية النص الشعري

تكاد تكون هذه التجربة الشعرية الوحيدة التي جنحت نحو توظيف هذا النوع من التشكيل البصري في شعرنا الجزائري المعاصر ، حيث نقف على تجربة أخرى للشاعرة "حبيبة محمدي" في ديوانها "كسور الوجه" ، لكنها نتاج تنسيق مشترك بينها وبين الفنان التشكيلي المصري "محمود الهندي" حيث تأتي نصوصها مرفقة برؤيته التشكيلية التي حاولت أن تجسد تلك الكسور عبر لوحات تجريدية تستجيب إلى الوهج الدلالي للنصوص ، إيماناً منهما بأن ملامح الوجه ترجمة عميقة لعوالم الداخل وللمشاعر المتداخلة فيها .

الواقع أن هذه التجربة يمكن تصنيفها في إطار الرسوم المصاحبة للنص ، وليس التأطير والأشكال الهندسية ، لكن رأينا إدراجها هنا نظراً لغلبة التجريد عليها ، وميلها نحو توظيف الخطوط الهندسية المصاحبة، بالإضافة إلى توظيف الخط اليدوي الذي هو خط الرسام وليس الشاعرة ، مما يجعلها تجمع بين أكثر من عنصر من عناصر العلامات غير اللغوية ، وبالتالي يصعب تصنيفها بدقة ، إلا بتغليب توجهها العام ، نمثل لذلك بالمقطع الخامس من قصيدة "أحوال" ، حيث تقول¹²⁴⁰ :

1240 - حبيبة محمدي : كسور الوجه ، ص 62 .



(٥)

بَيْتِي مِنْ زَجَاجٍ ،
بَيْتُكُمْ مِنْ تَرَابٍ وَحِجَرٍ
إِذَا مَا رَمَتْنِي الْكُسُورُ
بَنَيْتُ عِشًّا مِنْ بَقَايَا الْحَجَرِ !

تندرج هذه التجربة ضمن ما يسمى بدخول الشعر على الرسم ، بأن « يكتب الشاعر نصه بناء على رسم أو صورة معينة على أن يُقدم النصان الشعري والصورى مع بعضهما من أجل توليد دلالة بصرية »¹²⁴¹ ، حيث يظهر نص الشاعرة نبرة تحد تكشف عن قوة الذات الشاعرة ، وقدرتها على مجابهة الآخر ، وتجاوز الأذى الذي قد يلحقها منه ، وهو المعنى ذاته الذي اشتغل عليه الفنان حيث جسد هذا الشموخ في صورة وجه مسكون بالتحدي ، وبالتعالى عن الآخرين ، بنظرة حادة تتخطى الواقع فيما تحاول استشراف الآتي .

وفي هذا السياق نقول إن الشاعر "يوسف وغليسي" قد استفاد أيضا في تجربته السابقة من مهارات الفنان "معاشو قرور" في الخط والرسم ، ومن رسومات الأدبية "فصييلة الفاروق" لكن الاختلاف بين التجريبتين أن هذا الأخير قد استثمر هذا الفضاء في تشكيل نص موحد تلاحم فيه

1241 - محمد الصفراي : مرجع سابق ، ص 72 .

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التجريب في مكانية النص الشعري

اللغوي وغير اللغوي باحترافية عالية ، في مقابل تجربة " حبيبة محمدي " التابعة للوحات الفنان "محمود الهندي " التي تحاول قراءتها وترجمة أبعادها الدلالية عبر الشعر .

وبهذا فقد أظهرت تجربة الشاعر "يوسف وغليسي" خصوصية جزائرية خالصة في التعامل مع هذا النوع من التشكيل البصري ضمننت له التميز الإبداعي ، الذي كسر به رتابة النمط الواحد في الكتابة الشعرية ، لكن الجدير بالتنبيه أن هذا الفعل التجريبي لم يعرف امتدادات عمقت حضوره الفاعل والمميز في شعره ، حيث عزف الشاعر في تجاربه اللاحقة عن توظيفه أو استثمار دلالاته ، ليبقى حضوره في المشهد الشعري الجزائري المعاصر حبيس تجربة الشاعر سالفه الذكر .

2-6 - الخطوط والرسوم :

يجمع هذا المبحث بين ظاهرتين ميزتا النصوص الشعرية العربية المعاصرة ، الأولى منهما : ظاهرة كتابة النصوص بخط اليد أو التنويع في استخدام أنواع أخرى من الخطوط تختلف عن الخط الموظف في كتابة قصائد الديوان ، أما الثانية فتتمثل في إدراج رسم أولوحة في ثنايا الصفحة الشعرية أو في صفحة مستقلة تابعة لنص المتن .

والحقيقة نقول إن هذا الجمع له ما يبرره ، خاصة إذا أخذنا في اعتابارنا أنهما تمثلان التجلي البصري للذات الشاعرة في النص ، فالكتابة بخط اليد شكل من أشكال توقيع حضور هذه الذات على صفحة الكتابة ، وهو في جوهره رسم لحروف الأبجدية على الصفحة الشعرية يمكن القارئ من استخلاص بعض مقومات الذات الشاعرة وخصائصها المزاجية انطلاقاً من خطها ؛ وكذلك الشأن بالنسبة إلى فعل إدخال الرسم ، بأنواعه المتعددة على النص الشعري ، فهو فعل نابع من رؤيا الشاعر ومن اختياره الإرادي ، الذي يمكن للقارئ في ضوءه تحليل طبيعة هذه الرؤيا وأبعادها الدلالية .

فالخط فعل يدوي إنساني ، وهو « من خواص الإنسان التي يتميز بها عن الحيوان »¹²⁴² ، ولا يخضع إلى أي قالب محدد سلفاً ؛ حيث يختلف من شخص إلى آخر ، إضافة إلى قابليته للتغيير

1242 - عبد الرحمن بن خلدون : المقدمة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1993 م ، ص 333 .

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التجريب في مكانية النص الشعري

والتطور من مرحلة إلى أخرى ، ولنا في التحولات التي شهدتها الخط العربي وصولا إلى هيئته الحاضرة خير دليل على ذلك .

وتعد الحروف بأشكالها وهيئاتها المتنوعة المكون الأساس للخط ، حيث تحمل بعدا بصريا دالا التفت إلى أهميته الشعراء العرب مند القدم ، فأبدعوا ألوانا من القصائد الكتابية التي تعتمد على المظهر البصري للحرف¹²⁴³ ، وهذا أيضا ما انتبه إليه الشعراء العرب المعاصرون ، واستثمروا جميع أبعاده من أجل فتح نصوصهم على تجارب جديدة تدرج ضمن تعميق فعل التجريب في التشكيل البصري للنص .

تعد ظاهرة كتابة الديوان بخط اليد من بين أبرز الظواهر المميزة للتشكيل البصري في شعرنا الجزائري المعاصر، خلال الثمانينيات وبداية التسعينيات ، حيث أقدمت العديد من التجارب الشعرية على ترسيخ هذا الفعل التجريبي عن طريق كتابة منجزها الشعري بخط يدها أو الاستعانة بشخص آخر يتولى المهمة ذاتها ، فظهرت سلسلة من الدواوين بأشكال خطية متنوعة من : الخط النسخي والرقعة والثلث... ومنها نذكر ديوان " أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار " و " في البدء كان أوراس " "السفر الشاق"¹²⁴⁴ ، وغيرها .

ولعل تعذر إمكانات النشر وصعوبتها ، لأسباب اقتصادية بالدرجة الأولى ، كان سببا في إقدام هؤلاء الشعراء على ذلك ، بدليل أن الظاهرة قد تراجعت في العشرية الأخيرة تحديدا . وفي هذا السياق قدم "عبد الرحمن ترماسين" سببا آخر دفع هؤلاء الشعراء نحو اختيار هذه الطريقة ، وهو في رأيه خدمة المعنى والإفصاح عنه وتجميل شكله ، على اعتبار أن جمال الخط ووضوحه « يسهل من عملية القراءة ويقرب العمل الأدبي من قارئه وفي ذلك تعويض للإلقاء واختيار المواجهة البصرية بدل المواجهة السمعية ، ومراعاة إيقاع التناسب والتناسق بين الحروف ، كما يراعى في إيقاع الوزن والتجاوز والتجانس بين التفاعيل . فمثلما يبعث الشعر بهجة وحركة في النفس ، يقوم الخط بكسر الإيقاع الساكن الذي يطغى على المكان فيمأله ديبيا وحركة

1245

1243 - للتوسع ينظر : محمد الصفراني : مرجع سابق ، ص ص 101 - 102 .

1244 - نور الدين درويش : السفر الشاق ، منشورات رابطة إبداع ، الجزائر ، (دت) .

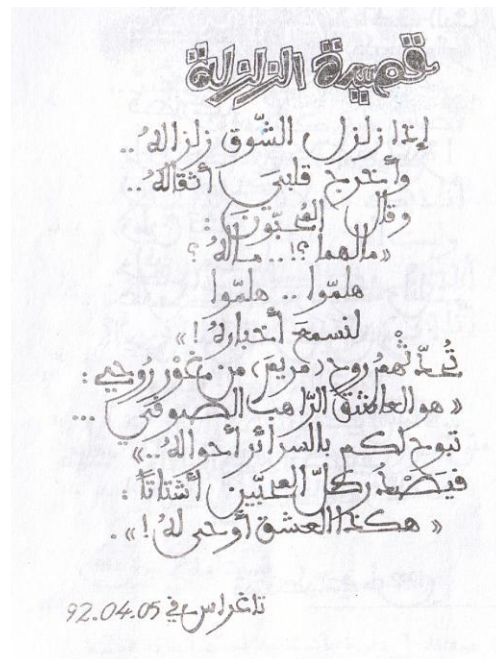
1245 - عبد الرحمن ترماسين : مرجع سابق ، ص 169 .

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التهريب في مكانية النص الشعري

هذا يعني أن الكتابة بخط اليد فعل مؤسس على أبعاد معرفية مطلعة على خصوصية التشكيل البصري للحرف ومدرسة لأهميته في شحن النص بدلالات متعددة ، وإذا سلمنا بصحة هذا الطرح فإنه يحسب للشاعر الجزائري الذي أقبل على هذا الفعل التجريبي عن وعي تام بأبعاده .

وإذا حاولنا التعمق في دلالات هذا الفعل ، فإننا نقر بأنه محاولة لإثبات حضور الذات وفعاليتها وقد تتعمق هذه الدلالة بشكل بارز من خلال تأملنا لخط الشاعر "يوسف وغليسي" الذي يتعمد فيه النبر البصري على حروف بعينها ، كما يلجأ إلى المد في حروف ويعزف عنه في أخرى ، ولعل هذا ما أظهرته بعض نصوصه الشعرية سألقة الذكر ، حيث تتجلى للقارئ الإرادة القوية التي تمتلكها هذه الذات وإصرارها على التحدي من أجل البروز والتميز ، إضافة إلى تحفظها وحذرهما الذي يترفع بها عن التهور غير محسوب العواقب .

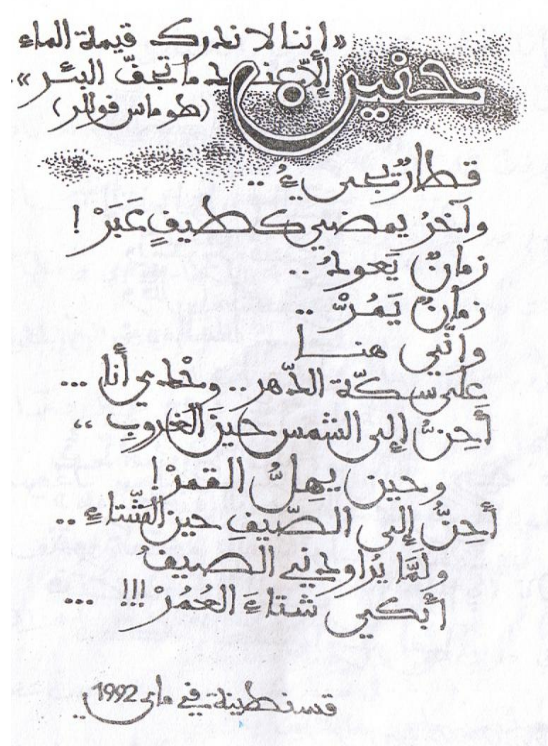
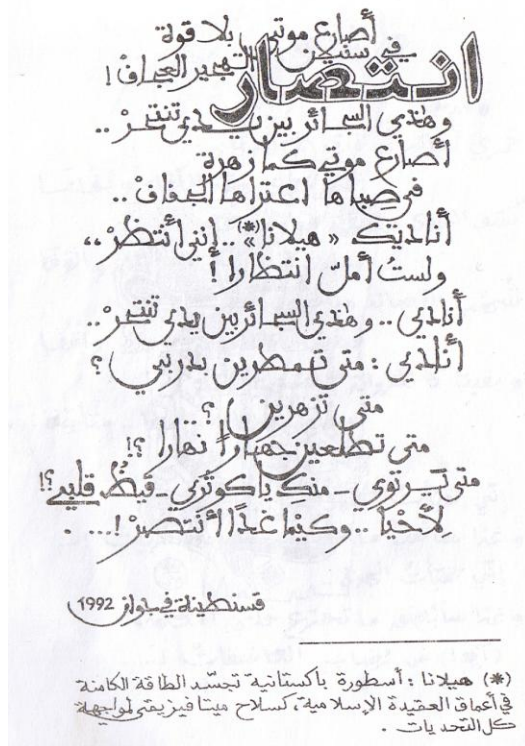
هذا ونسجل للشاعر في تجربته السابقة ذاتها لجوءه إلى التنويع في الخط لتسجيل دلالة محددة من خلال استعماله للخط المغربي في قصيدته "قصيدة الزلزلة" الذي امتد مباشرة بعدها إلى قصيدة "حنين" ¹²⁴⁶ ، ثم قصيدة "انتصار" ¹²⁴⁷ :



1246 - يوسف وغليسي : أوجاع الصفاة في مواسم الإعصار ، ص 66 .

1247 - المصدر نفسه ، ص 67 .

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التجريب في مكانية النص الشعري



لا يمكننا أن نعتبر استعمال الخط المغربي في النصوص الثلاثة فعلا اعتباطيا غايته إحداث البهرجة البصرية بل إننا نرى دلالات عدة ، ففي النص الأول تناص مع سورة الزلزلة في القرآن ومع روح مريم ، وهذا اقتضى اعتماد الخط الذي كانت تكتب به المصاحف القرآنية في الجزائر وهو الخط المغربي ، وقد تكون ذاكرة الشاعر محتفظة بصورة لذلك المصحف الشريف في طفولته ، أما النص الثاني "حنين" ففيه الحنين إلى الماضي الذي سيؤدي إلى الانتصار حتما (النص الثالث) ، والشاعر متشبث بأصالته عن قناعة منه بأنها السبيل الوحيد الذي يضمن له الصمود ضد الحن ومن ثمة يمنحه القوة لتجاوزها ، ولعلنا نجد في اعتراف الشاعر "محمد بنيس" حول جدوى الكتابة بالخط المغربي في هذا العصر تحديدا ما يفسر لنا أبعاد عودة الشاعر "يوسف وغليسي" إليه ، فقد جاء فيه قوله :

« كثيرا ما كتبنا عشقنا للخط المغربي ، هذا الأثر الآخر الذي يمنح هويتنا ابتهاجا . إنها عودة المكبوت . حاولنا محق هذا العشق ، بتنويمه بحجة تكريس وحدة الخط العربي ، وحدة الذوق ، وحدة الحساسية . كنا سدجا لأن الكبت المتزايد لم يحمل معه التصدع المتصاعد لحاجاتنا . كان

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التجريب في مكانية النص الشعري

المشرق بالنسبة لنا مصدر الحقيقة والخطأ ، ولم ندرك أن الوحدة الحقيقية هي التي تنبثق عن عروقنا المتعددة حيث ينتفي استبداد المركز»¹²⁴⁸ .

وعليه يمكن القول أن في هذا الفعل التجريبي توحدا بالوهج التحولي الخلاق في التراث ، وارتباطا بالجذور التي ستزيد الذات الشاعرة ثباتا في مواجهة أعاصير هذا الزمن الموبوء ، ولعل هذا ما حفز الشاعر " الخضر شودار " أيضا على التوحد به في ديوانه " شبهاث المعنى يتبعها كتاب الندى " ، إذ يعيدنا إلى المخطوطات التراثية العتيقة ، ليتجلى من خلال هذا الفضاء البصري التراثي الوهج الصوفي الخلاق .

إضافة إلى ما تقدم فإننا نؤكد أن خط اليد أقدر من الطباعة على تمثيل البعد البصري للحرف ومن هنا تنبع القيمة التاريخية والفنية للمخطوط على اعتبار أنه جزء موصول بالذات الشاعرة يحتزل أبعاد شخصيتها كما يبرز انفعالاتها في الآن ذاته ، ولهذا إذا استخدم بهذه الأبعاد جميعها ، فإنه قادر على أن يمنح النص إمكانية التجدد المستمر مع كل فعل قراءة .

أما عن دخول الرسم على عوالم النص الشعري الجزائري المعاصر ، فإننا نؤكد تعدد التجارب التي توحدت فيها لغة الشاعر مع رؤيا الفنان التشكيلية في إبداع نصوص كسرت النمطية التقليدية المعهودة ، كما أضفت بعدا تزيينا محملا بدلالات رمزية نابغة من مضمون لغة القصيدة .

ولا بد في هذا السياق أن نأخذ في اعتبارنا الفرق بين الرسوم التي يضعها الشاعر نفسه ، أوالتي يضعها فنان آخر بطلب من الشاعر نفسه ، أو تلك التي لا علاقة للشاعر بها ، فهذه الأخيرة لا تمنح النص أية دلالة إضافية لأنها من صميم عمل الناشر الذي قد لا يهمه إلا البعد الإشعاري التجاري .

ومن الواضح « أن النوع الأول ، وإلى حد كبير النوع الثاني ، هما اللذان يدخلان في مجال استغلال الفضاء الطباعي للنص الشعري ، بهدف الإيجاء بدلالات إضافية للدلالات اللغوية ، وهما اللذان يتطلبان اهتماما وتحليلا من قبل القارئ »¹²⁴⁹ .

¹²⁴⁸ - محمد بنيس - بيان الكتابة ، ضمن كتاب بيانات ، ص 84 .

¹²⁴⁹ - مجي الشيخ صالح : حداثة التراث / تراثية الحداثة ، ص 159 .

الباب الثالث ————— الفصل الثالث : التجريب في مكانية النص الشعري

ولعل الجدير بالذكر في هذا المقام هو الإقرار بأن النوع الأول نادر الوجود في شعرنا الجزائري بل وحتى العربي أيضا ، لعل من أهمها بعض المحاولات التجريدية المحتشمة التي جربها أدونيس على واجهات دواوينه الأخيرة ، أما النوع الثاني فذلك الذي تصدق عليه صفة التعدد والكثرة سائلة الذكر ، ومن ذلك نذكر مثلاً ديوان " في البدء كان أوراس " ، " أوجاع الصفصافة في مواسم الإعصار " ، " شجر الكلام " ، " كيف الحال ؟ " ، " من التي في المرأة ؟ ... وغيرها .

والملاحظة التي وصلنا إلى تسجيلها بعد تأمل تلك التجارب هو حالة الانفصال التي تميز علاقة اللوحة بالنص الشعري ؛ حيث تأتي إحداها تابعة للأخرى ومكملة لها ، إذ لا نجد نصوصاً شعرية ملتصقة بالرسم أو نابعة منه حد التوحد ؛ فغالبا ما تأتي اللوحات في صفحة مستقلة ملتصقة بالصفحة التي كتبت فيها القصيدة ، ونمثل لذلك باللوحة التجريدية التي احتواها ديوان " من التي في المرأة ؟ " والمثير للانتباه في هذا الديوان أن اللوحات التجريدية التي احتواها جزؤه المترجم إلى الفرنسية تختلف عن اللوحات التي وردت في نص الديوان ، وهذا يدخل كما أشرنا في حيز الدعاية الإشهارية للديوان وفي هذه النماذج الشعرية لا تزيد الرسوم عن كونها مجرد فعل قراءة للعمل الإبداعي ، وهو حكم يصدق أيضا على قصائد ديوانها " كيف الحال ؟ " .

واستنادا إلى رحلة البحث التي تتبعنا أبرز تجليات التجريب في مكانية النص الشعري

الجزائري المعاصر نصل إلى تثبيت جملة من النتائج نوردها في النقاط الآتية :

- 1- استطاع النص الشعري الجزائري المعاصر ، خلال العشرينيتين الأخيرتين تحديدا ، تخطي القالب التقليدي الجاهز الذي سيطر على الممارسة الشعرية في الجزائر فترة ليست بالقصيرة ، عن طريق اهتمام الذات الشاعرة بمصاحبات النص الشعري ، إضافة إلى اهتمامها بحضوره البصري على الصفحة الشعرية .
- 2- استفادت هذه التجربة من معطيات الطباعة في تحميل النص الشعري حمولات دلالية إضافة عبر البياض والنير البصري وغيرهما من المؤثرات البصرية السائدة في الكتابة الشعرية الحديثة العربية المعاصرة .
- 3- أظهرت العديد من تجارب العشرينيتين الأخيرتين وعي الذات الشاعرة الجزائرية بأهمية التشكيل الطباعي في فتح دلالات النص ، والخروج به من أسر القراءة المباشرة ، ولكن هذا

الباب الثالث — الفصل الثالث : التهرب في مكانية النص الشعري

لا ينفي وجود تجارب شعرية افتقدت إلى الوعي في التعامل مع هذه الظاهرة الحداثية واكتفت منها بإحداث الاختلاف لمجرد الاختلاف فقط ، وقد ترفعت الدراسة عن ذكرها أو الإشارة إليها .

4 - استطاعت بعض التجارب تحقيق خصوصية شعرية جزائرية الملامح ، خاصة المتعلقة منها باستعمال خط اليد ، إضافة إلى التوظيف الواعي لعلامات الترقيم .

5 - لم تستطع الذات الشاعرة الجزائرية تحقيق الاختلاف على مستوى علاقة الشعر بالرسم وكذلك استثمار الهامش من أجل تجسيد النص الشعري المفتوح .

ويبقى أن نقر في الأخير بأن الاشتغال الواعي على اللغة وعلى العلامات غير اللغوية في الآن ذاته من شأنه فتح النص الشعري الجزائري المعاصر على مناطق إبداعية غير مسبوقة ، ولعل الذات الشاعرة الجزائرية قد أظهرت - ولو من خلال نماذج قليلة - قدرتها على تحقيق ذلك .

مختار
عنه
عنه

- أثمر تتبع ظاهرة "التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر"، وملازمة تحليلاتها ودراسة جماليات هذا التجلي ، جملة من النتائج ، يمكن تلخيصها في النقاط الآتية :
- 1 - التجريب فعل ممارسة إبداعية خلاقة ، قوامه البحث والكشف والتجاوز؛ فهو نبذ للزيف وترفع على التقليد ، وجنوح دائم نحو الخلق الذي يضمن للتجربة الإبداعية ريادتها وتجدها الدائمين .
 - 2 - هذا الفعل الإبداعي الخلاق متأصل في الشعر العربي منذ كان ، وقد أثمر سيلا من الأشكال الشعرية، التي جسدت تحولات الممارسة الشعرية العربية ، ومن ثمة تحول النظرية الشعرية التي تقنن تلك الأشكال، وتحدد مفهوم كل شكل شعري تجريبي منها، وطبيعته وخصائصه الجمالية .
 - 3 - لم يحد الشعر الجزائري المعاصر عن هذا المسار المنفتح على التجاوز، وإن كانت حركيته قد اتسمت بشيء من البطء نتاج جملة الإشكالات التي لازمته ، والتي حالت دون تمثله العميق لفعل التجريب ؛ وفي مقدمة تلك الإشكالات القطيعة بين التجارب الشعرية، وانقطاع العديد منها نتاج الظروف الثقافية والسياسية، وتناج ضغوط متطلبات الحياة اليومية.
 - 4 - صحيح أن الحديث عن استيعاب ماهية التجريب، وتمثل فلسفته قد لا يتوافق مع مجتمع ما تزال بنيته الذهنية محافظة، وما تزال ذائقته الشعرية ئالفنية عمودية، ومخاض التحولات عنده لم يصل بعد إلى طرح النص الشعري البديل، إلا أن التبع المنهجي للمدونة الشعرية الجزائرية المنتقاة في هذه الدراسة كشف عن جهود حيثة تعلوها نية صادقة لتطوير الشعر الجزائري والخروج به من أسر التبعية للمركز المشرقي أو الانبهار بالمنجز النصي الغربي ، ويبدو أن شعراء مرحلة الاختلاف - التسعينيات وبدايات الألفية الثالثة - أدركوا أن الخصوصية الإبداعية لا تنبع إلا من الداخل ، ومن هذه الذات، بحمولتها الثقافية وبموروثها التاريخي والأدبي، فرحوا يتفاعلون بوعي مع كل ما من شأنه تحرير نصوصهم الشعرية ودفعها نحو الاختلاف عن السائد الإبداعي الجزائري والعربي على حد سواء .

- 5 - أثبتت الدراسة أن النص الشعري التجريبي المعاصر في الجزائر يكاد يكون عاريا من الخطابات النظرية التي تشكل الرؤيا التي يحتكم إليها هذا النص ، والتي تكشف عن مرجعية الشاعر الفكرية والفلسفية والأدبية ، الأمر الذي دفعنا إلى الإقرار بأننا لا نملك في شعرنا الجزائري المعاصر نموذج (شاعر/ منظر)، وبالتالي فإن الممارسة الشعرية المعاصرة في الجزائر تفتقد إلى أسس نظرية واضحة، ومرد ذلك إلى أن التنظير النقدي عملية تتطلب الخبرة الكبيرة والمعايشة العميقة للعملية الإبداعية إضافة إلى المرجعية المعرفية القائمة على التفاعل البناء بين الذات والآخر، وهذا ما لم يبلغه بعد الشاعر الجزائري، وبناء عليه فإن القول بوجود نظرية أدبية للشعر جزائرية الملامح أمر صعب المنال في هذه المرحلة على الأقل.
- 6 - القطيعة وانعدام التواصل الإبداعي بين التجارب الشعرية أوصلنا إلى القول بإلغاء فكرة التأسيس، فما دامت التجارب الشعرية الجديدة في الجزائر قائمة على مبدأ هدم المنجز السابق لبناء منجز جديد، فإن فكرة "التأسيس" لا يمكن أن تستقيم ونحن نتحدث عن الشعر الجزائري، لأن فعل التأسيس يقتضي وضع لبنات فنية تعمل التجارب الشعرية اللاحقة على تعميقها وإثرائها، وبالتالي تفعيلها، فهو فعل يقتضي التواصل لا القطيعة والاستمرارية لا البتر أو الإيقاف.
- 7 - واستنادا إلى التبع المنهجي لتطور الشعر الجزائري المعاصر تم الإقرار بأنه حركة أفراد وليس حركة جماعية، ولعل هذا ما زاد في هوة القطيعة بين التجارب الشعرية المشكلة لهذا المسار؛ وقد أثمرت هذه التجارب الفردية المختلفة مسارا شعريا طافحا بعديد الأشكال التجريبية، التي جسدت انفتاح أصحابها الكبير على معطيات الحداثة بوعي وتأمل كبيرين.
- 8 - الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة قادرة على إحداث التميز ، فقط لو أن التجارب اللاحقة تستثمر هذه المنجزات لتبني عليها مستقبل الشعر في الجزائر؛ فالتواصل ونبد القطيعة بين التجارب الشعرية الجزائرية هو السبيل الوحيد إلى ذلك .

- 9 - كشفت المقاربة النصّية للمدونة التطبيقية لهذا البحث عن نزوع تجريبي نحو تطوير المعجم الشعري الجزائري المعاصر؛ حيث عرف هذا الأخير اختلافا من مرحلة إلى أخرى، وصولا إلى التمثل العميق لخصائص اللغة الشعرية الحداثيّة التي تعتمد على الانزياح والغموض والجنوح نحو الرمز، والتوظيف الواعي للغة الحديث اليومي. بما يخدم النص ويفتحه على تعددية القراءة ولا محدودية التأويل.
- 10 - سجل البحث العديد من المزالق اللغوية والفنية التي شوهت وجهه الكثير من النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة، خاصة في شعر السبعينيات وبداية الثمانينيات، إلا أن الظاهرة قد عرفت تراجعا كبيرا في المرحلة اللاحقة، حيث أعادت للغة الشعرية الجزائرية رونقها، بل وجنحت بها نحو الخصوصية والتميز، وفي هذا السياق سجل البحث تميز العديد من التراكمات الشعرية، كما أشاد بقدرة العديد من شعراء العشريّتين الأخيرتين على إظهار مهارات فنية عالية في التعامل مع الموروث الشعري العربي، وقدرتهم على استثمار تنوع الموروث الثقافي الجزائري، والشعبي منه تحديدا، وفي فتح النص آفاقا إبداعية جديدة.
- وقد أفادت الدراسة بتأكيد تراجع حضور الرمز الأسطوري في المتن الشعري الجزائري المعاصر، في مقابل الحضور الطاعني للرمز الديني (والصوفي منه تحديدا) والرمز الطبيعي المحمل بدلالات تغييرية فاعلة .
- 11 - أما على مستوى تحولات الإيقاع، فيمكن القول إنه قد تم على مراحل وبشكل تدريجي رتيب، حيث استطاع الشعراء الجزائريون كسر النمطية التقليدية بالمزج بين البحور والتفعيلات، كما جنحوا إلى توظيف البحور الصافية، وتفننوا في استخدام التدوير، وإن لم يخرجوا عن السائد الإيقاعي في شعر الحداثة العربية .
- 12 - استفاد الشاعر الجزائري من الرقمنة في تطوير كتابة النص الشعري وإخراجه، حيث دعم نصوصه بفيئات تشكيليه، من بياض ونبر بصري، ورسوم، وتنويع في خطوط الكتابة، واعتماد لأشكال الهندسية... كل هذه الفنيات غيرت من ملامح النص

الخاتمة

وفتحته على المتغير القرائي، وفي هذا السياق لا بد أن نشيد بظاهرة ميزت المتن الشعري التسعيني الجزائري ، وهي العمل الجماعي الذي توحدت فيه رؤيا الشاعر ورسم الرسام وتشكيل الخطاط ، إضافة إلى جنوح الكثير منهم صوب اعتماد خط اليد لتأكيد حضور الذات وإصرارها على التحدي والبقاء .

وأخيرا فإنني إذ أسدل الستار على هذا البحث لا أملك جرأة الإدعاء بأن نتائجه هذه كافية للحكم بأنه قد استوفى جميع جوانب الظاهرة المدروسة ، وبأنه قد أسكت روح السؤال في دواخلي اتجاه هذا المتن الشعري الذي لم ينل بعد حقه الأوفى من الدراسة والتحليل. فإذا كان من الجميل انتعاشي بهذه النصوص الشعرية التي شدني فضول البحث عن المختلف الإبداعي إليها ، فإن الأجل - برأيي - هو الإقرار بثرائها وقابليتها للتجدد مع كل قراءة جديدة لها.

وإذا كان هذا البحث قد قال كلمته اتجاه الموضوع المدروس فيه، فإنه يرى هذه الكلمة هادفة بالقدر الذي تستطيع فيه إثارة الحوار والجدل، وتحقيق الاستجابة، سواء بالتأييد أو الرفض أو التعديل أو الإضافة ...

وعليه ، فحسبه أن يبلغ هذه الغاية ويلامس هذا الهدف .

والله سبحانه وتعالى من وراء القصد، ووحده نسأل التوفيق والسداد.

فہرست

المصنفات وادوار الفہرست جمع
حماہ ص ۲۱۲ سر ۲۲ ماسر ۲۲ حج ۲۲

– القرآن الكريم ، برواية ورش .

أولا- المصادر:

1. آل خليفة (محمد العيد) : الديوان ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ، 1967م.
2. الاعوج (زينب) : أنت يا من منا يكره الشمس ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط 1، 1979.
3. العشي (عبد الله) : مقام البوح ، شعر ، منشورات شروق الثقافية ، باتنة ، الجزائر ، 2007م.
4. الغماري (مصطفى) : أسرار الغربية ، ش و ن ت ، الجزائر ، ط 2 ، 1997م .
: قصائد منتقضة – أسرار من كتاب النار، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر ، ط 1 ،
ديسمبر 2001م .
5. الغوالي (أحمد): الديوان، تحقيق وتقديم عبد الله حمادي، وزارة الثقافة، الجزائر، ط 2، 2005م.
6. أنزار (نجيب) : فرغان ، دار الحكمة ، الجزائر ، ط1، 2000م .
7. باوية (محمد الصالح) : أغنيات نضالية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، (دط)، (دت).
8. بحري (حمري) : ماذنب المسمار يا خشبة ؟!، منشورات مجلة آمال الجزائر، 1981 م .
9. بلعربي (جمال) : الكتابة بالذات – شعر، منشورات أرستيتيك ، القبة، الجزائر، ط 1 ، 2007م .
10. بن خليفة (مشري) : سين ، إتحاد الكتاب الجزائريين ، دار هومة ، الجزائر ، ط 1 2002م .
11. بن عبيد (ياسين) : معلقات على أستار الروح – مجموعة شعرية ، دار الكتب، الجزائر، ط1، 2003م.
:غنائية آخر التيه ، منشورات أرستيتيك ، القبة ، الجزائر ، ط 1 ، 2007م.
12. بن هدوقة (عبد الحميد) : الأرواح الشاغرة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، ط3، 1981م.
13. بوديبة (إدريس) : أحزان العشب والكلمات ، مطبوعات إتحاد الكتاب الجزائريين ، (دط) (دت) .
14. بوزربة (عبد الرحمن) : وشايات ناي ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، دار هومة الجزائر ، ط 1،
ديسمبر 2001م .
15. بوساحة (حسن) : درب الوفاء ، م و ك ، الجزائر ، 1986م .
16. جلطي (ربيعة) : تضاريس لوجه غير باريصي ، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1983م .
: شجر الكلام – شعر ، منشورات السفير، مكناس المغرب، ط 1، 1991م .
: من التي في المرأة؟- أشعار، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران الجزائر، ط 1، 2003م.
17. حكيم (ميلود) : جسد يكتب أنقاضه ، منشورات الجاحظية ، الجزائر ، 1996م .
: امرأة للرياح كلها – شعر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1 ، 2000م .
: أكثر من قبر أقل من أبجدية ، منشورات البرزخ ، الجزائر ، 2003م .

18. حمادي (عبد الله) : تحزب العشق يا ليلي - شعر، دار البعث للطباعة والنشر قسنطينة، الجزائر، ط1، 1982م.
- : قصائد غجرية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1983م.
- : البرزخ والسكين ، إتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا ، ط 1 ، 1998م .
19. حمدي (أحمد) : قائمة المغضوب عليهم ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1980م .
- : انفجارات ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط 1 ، 1982م .
- : أشهد أنني رأيت ، دار الحكمة ، الجزائر ، سبتمبر 2000م .
20. خمار (محمد بلقاسم) : أوراق ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ، ط 2 ، 1982م.
21. خيزار (ميلود) : شبيهات المعنى يتبعها كتاب الندى ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 أوت 2000م .
22. دحية (مصطفى) : اصطلاح الوهم ، منشورات الجمعية الوطنية للمبدعين الجزائريين ، الجزائر، ط 1 ، 1993م.
- : بلاغات الماء - كتابات شعرية ، منشورات الاختلاف، الجزائر ط 1، 2002م.
23. درويش (نور الدين) : السفر الشاق ، منشورات رابطة إبداع ، الجزائر ، (دت) .
24. راشدي (ليلي) : متاهات الصمت ، دار البعث للطباعة والنشر ، قسنطينة ، الجزائر ، ط 1، 1982م .
25. رحال (سليمي) : هذه المرة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2000م .
26. رزاق (عبد العالي) : أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أول ماي ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، (دط) ، (دت) .
- : الحب في درجة الصفر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1982م .
27. زيتلي (محمد) : الأعمال الشعرية ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، 2007م .
28. زكرياء (مفدي) : تحت ظلال الزيتون ، دار النشر ، تونس، ط 1 ، 1965م.
- : اللهب المقدس ، موفم للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط 4 ، 2000م .
29. زمال (أبوبكر) : غوارب أبي بكر زمال وهامشها غبار الكلام، منشورات الاختلاف الجزائر ، ط1، 2001م .
30. شقرة (يوسف) : طقوس النار والمطر، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة الجزائر، ط 1 ، 2002م.
31. شكيل (عبد الحميد) : تحولات فاجعة الماء ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط 1 ، 2002م .
32. شودار (حكيم) : شبيهات المعنى يتبعها كتاب الندى ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1، 2000م .
33. عبد الكريم (أحمد) : معراج السنونو، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1، 2002م .

34. علاق (فاتح) : آيات من كتاب السهو ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، دار هومة الجزائر ، 2001م .
35. فلوس (الاخضر) : حقول البنفسج ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، وحدة الرغبة ، الجزائر 1990م .
: عراجين الحنين ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، دار هومة ، الجزائر ، ط 1 ، 2002م .
36. لحيلج (عبد الله عيسى) : غفا الحرفان ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986م .
37. لوحيشي (ناصر) : لحظة وشعاع ، رابطة إبداع ، دار هومة للطباعة والنشر ، الجزائر ، 1994م .
: فجر الندى ، شعر، منشورات أرتيستيك ، القبة، الجزائر ، ط 1، 2007م .
38. لوصيف (عثمان) : الكتابة بالنار، شعر، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة ، الجزائر ، ط 1، 1982م .
: شبق الياسمين ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986م .
: أعراس الملح ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1988م .
: الإرهاصات، دار هوة للطباع والنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1997م .
: نمش وهديل - شعر ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط 1 ، 1997م .
: قالت الوردة، دار هومة ، الجزائر ، 2000م .
: اللؤلؤة ، دار هومة للطباعة والنشر ، (دط) ، (دت) .
39. محمدي (حبيبة) : المملكة والمنفى ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط 1 1993م .
: كسور الوجه ، رؤية تشكيلية محمود الهندي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، مصر، ط 1، 1995م .
- : وقت في العراق ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 1999م .
40. مستغامي (أحلام) : على مرفأ الأيام ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1972م .
41. ميهوبي (عز الدين) : في البدء كان أوراس ، دار الشهاب ، باتنة ، ط 1 ، 1985م .
: ملصقات ، شيء كالشعر، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني ، سطيف ، 1997م
: اللعنة والغفران - شعر، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني ، سطيف ، ط 1 ، 1997م .
: النخلة والمجداف - نص شعري، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني ، سطيف، ط 1، 1997م .
: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، منشورات أصالة للإنتاج الإعلامي والفني ، سطيف، الجزائر ، ط 1، 2000م .
42. ناصر (محمد) : أغنيات النخيل ، ش و ن ت ، الجزائر ، 1981م .
43. وغليسي (يوسف) : أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، رابطة إبداع، الجزائر ، ط 1، 1995م .
: تغريبة جعفر الطيار ، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ، قسنطينة ، الجزائر ط 2 ، 2003م .

44. وهي (جروة علاوة) : الوقوف بباب القنطرة — شعر، مجلة آمال ، وزارة الثقافة والسياحة ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، وحدة الرغبة ، 1985م .

ثانيا - المراجع :

1 - المراجع العربية :

1. ابن خلدون : المقدمة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، 1982م .
2. ابن رشيق (أبو علي) : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج 1، تح : محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجليل ، بيروت ، لبنان ، ط 5 ، 1984م .
3. ابن زيدون : ديوان ابن زيدون ، شرح وتحقيق كرم البستاني ، دار بيروت للطباعة والنشر ، (دط) ، (دت) .
4. ابن عربي (محي الدين) : الفتوحات المكية ، ج 1 ، تحقيق عثمان يحيى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، ط 2 ، 1405هـ — 1985م .
- ذخائر الأعلام ، شرح ترجمان الأشواق ، تحقيق وتعليق محمد عبد الرحمن الكردي ، (د — مكان النشر : (دط) ، 1968م .
5. ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم) : الشعر والشعراء ، وقيل طبقات الشعراء، طبعة بريل، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، 1902م .
6. ابن هشام : مختصر السيرة النبوية ، دار النهضة ، بيروت ، لبنان ، (دط) ، (دت) .
7. أدونيس وآخرون : البيانات، تقديم مصطفى لطفي اليوسفي، دار سراس للنشر، تونس، 1995م.
8. أدونيس : مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط 3، 1979م .
- الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج 3-صدمة الحداثة ، دار العودة بيروت، ط 4، 1983م .
- الأعمال الشعرية الكاملة ، مج 1 ، دار العودة ، بيروت ، ط 5 ، 1988م .
- الصوفية والسريالية ، دار الساقى ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1992م .
- الكتاب ، أمس المكان الآن ، دار الساقى ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1995م.
- سياسة الشعر ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط 2، 1996م .
- فاتحة لنهايات القرن، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1998م .

فهرس المصادر والمراجع

9. أزراج (عمر) : الحضور، مقالات في الأدب والحياة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، ط 1 ، 1983م .
10. إسماعيل (عز الدين) : الشعر العربي المعاصر - قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ، بيروت لبنان ، 2007م.
11. الإمام (سيد أحمد) : حول التجريب في المسرح، قراءة في الوعي الجمالي العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1992م .
12. البغراتي (بناصر) : الاستدلال والبناء ، بحث في خصائص العقلية العلمية، دار الأمان ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999م .
13. التطاوي (عبد الله) : النظرية والتجربة عند أعلام الشعر العباسي ، دار غريب للطباعة والنشر القاهرة ، مصر ، ط1، 1999م .
14. التلاوي (محمد نجيب) : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، مصر ، ط2، 2006م.
15. الجابري (محمد عابد) : مدخل إلى فلسفة العلوم العقلانية المعاصر لتطور الفكر العلمي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط 2، 2002م .
16. الجزار (محمد فكري) : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر ، 1982م .
: لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2002م .
17. الجلوب (طاهر مسعد) : بناء القصيدة الحديثة في أعمال عبد العزيز امقالح ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان، ط1، 1428 هـ ، 2007م .
18. الجوة (أحمد) : من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية ، قرطاج للنشر والتوزيع ، صفاقس تونس ، ط 1 ، أفريل 2007م .
19. الحاج (أنسي): ديوان لن ، دار الجديد ، بيروت ، لبنان ، ط 3، 1994م .
20. الحسين (عز الدين) : شعر الطليعة في المغرب ، منشورات عويدات ، بيروت ، الدار البيضاء المغرب، ط 1 ، 1987م.
21. الحميري (عبد الواسع) : اتجاهات الخطاب النقدي العربي وأزمة التجريب، دار الزمان، دمشق .
: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان، ط1 ، 1999م .
: خطاب الضد ، مفهومه ، نشأته ، آلياته، مجالات عمله ، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، سوريا ، ط1 ، 2008م .

22. الخال (يوسف): الحداثة في الشعر، دار الطليعة ، بيروت، لبنان ، 1978م .
23. الخيو (محمد) : مدخل إلى الشعر الحديث ،أنشودة المطر لبدر شاكر السياب نموذجاً ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، ط1، 1995م .
24. الخشاب (مصطفى) : أوكت كونت، مطبعة البيان العربي، مصر، ط1، 1950م .
25. الديدي (عبد الفتاح) : علم الجمال ، مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، مصر، 1981م .
26. الركيي (عبد الله) : الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى ، ش و ن ت ، الجزائر 1982م .
27. الرويلي (ميجان) والبازغي (سعد): دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005م
28. الزبيدي (على قاسم) : درامية النص الشعري الحديث ، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز مقالح ، دار الزمان للطباعة والنشر ، دمشق ، سوريا ، ط1 ، 2009م.
29. السد (نور الدين): الشعرية العربية — دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995م.
30. السعدني(مصطفى): التغريب في الشعر لعربي المعاصر بين التجريب والمغامرة — قراءة في النص منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر ، (دط)، (دت).
31. السنوسي (محمد الهادي) : شعراء الجزائر في العصر الحاضر، تونس ، ج 1، 1926م.
32. : شعراء الجزائر في العصر الحاضر، تونس ، ج2، 1927م.
33. السياب (بدر شاكر) : الديوان ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، 1971م .
34. الشاذلي (عبد السلام محمد) : حول قضايا التغريب والتجريب في الأدب العربي المعاصر ، دار الحداثة بيروت ، لبنان ، ط1، 1985م .
35. الشاروني (حبيب) : فلسفة فرانسيس بيكون، دار الثقافة، الدار البيضاء ، المغرب ط1، 1981م .
36. الشرع (علي) : بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس ، دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1987م .
37. : الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث ، منشورات عمادة البحث العلمي والدراسات العليا ، جامعة اليرموك ، الأردن ، 1991م .
38. الشنقيطي (أحمد الأمين) : شرح المعلقات العشر ، دار الشرق العربي ، بيروت ، لبنان ، 1424هـ—2003م .
39. الشوباشي (محمد مفيد): الأدب ومذاهبه، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، القاهرة، مصر 1970م .
40. الشيخ صالح (يحيى) : شعر الثورة عند مفدي زكريا — دراسة فنية تحليلية ،دار البعث للطباعة والنشر قسنطينة ، الجزائر ، ط1، 1407هـ—1987م.

فهرس المصادر والمراجع

- : حداثية التراث / تراثية الحداثة ، قراءات في السرد والتناص والفضاء الطباعي ، منشورات مخبر السرد العربي ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، دار الفائز للطباعة والنشر والتوزيع ، قسنطينة ، الجزائر ، ط 1 ، 2009م .
39. الصفرائي (محمد) : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950م-2004م) بحث في سمات الأداء الشفاهي "علم تجويد الشعر"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1، 2008م .
40. الطريسي (أحمد) : النص الشعري بين الرؤيا البيانية والرؤيا الإشارية، دراسة نظرية تطبيقية ، دار الكتب للطباعة والنشر والتوزيع ، الرياض ، المملكة السعودية ، ط 1 ، 1423هـ .
41. العباس (محمد) : ضد الذاكرة ، شعرية قصيدة النثر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط 1 ، 2000م .
42. عبد الله (يحيى) : الاغتراب — دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلول الروائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م .
43. العوري (حسين) : تجربة الشعر الحر في تونس حتى نهاية 1968م — دراسة نقدية في الأشكال والمضامين، كلية الآداب، جامعة منوبة ، تونس، السلسلة : آداب، مج 41، 2000م .
44. العوفي (نجيب) : جدل القراءة ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، المغرب، ط 1، 1983م.
45. العيد (بمعي) : في معرفة النص ، دراسات في النقد الأدبي ، دار الأدب ، بيروت ، لبنان ، ط 4 ، 1999م .
- : في القول الشعري ، الشعرية والمرجعية ، الحداثة والقناع ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2008م.
46. الغدامي (عبد الله) : المشاكلة والاختلاف ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب 1994م
- : الثقافة التلفزيونية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2004 .
47. الغري (حسن) : حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، إفريقيا الشرق ، المغرب ط 1، 2001م .
48. الغريبي (خالد) : الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، ط1، جويلية 2005م .
- : في قضايا النص الشعري الحديث ، مقاربات نظرية تحليلية (أدونيس البياتي ، درويش ، حجازي ، عبد الصبور) نماذج ، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع ، تونس ط 1 ، 2007م .
49. الغزالي (محمد) : فقه السيرة ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر ، 1987م .
50. الفاكهي (عبد الله بن أحمد) : شرح كتاب الحدود في النحو، تحقيق متولي رمضان أحمد الدميري، مكتبة وهبة ، القاهرة ، مصر، ط2 ، 1414هـ — 1983م.
51. الكبيسي (طراد) : الشعرية العربية نحو وعي مفهومي جديد ، عود إلى الجذور والأقدم ، دار الأزمنة عمان ، الأردن ، ط 1 ، 1998م .

فهرس المصادر والمراجع

- : الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكال والأعراف، دراسة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2000م .
52. الكريم (مصطفى عوض) : فن الموشح ، دار الثقافة ، بيروت ، 1959م .
53. الكندي (محمد علي) : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب، نازك، البياتي) ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2003م .
54. الماكري (محمد) : الشكل والخطاب — مدخل لتحليل ظاهري المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط1، 1991م.
55. المدني (عزا لدين) : الأدب التجريبي ، الشركة التونسية للتوزيع، تونس ، ط1، 1972م .
56. المرزوقي (أبوعي بن أحمد بن الحسن) : شرح ديوان الحماسة ، دار الجيل ، بيروت ، مج 1 1411هـ ، 1991م .
57. المعتوق (أحمد محمد) : اللغة العليا- دراسات نقدية في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2006م .
58. المقالح (عز الدين) : الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1981م.
59. الملائكة (نازك) : قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان، ط14، يوليو 2007م.
60. المناصرة (عز الدين) : قصيدة النثر ، المرجعية و الشعارات ، [جنس كتابي خنثى] ، (الإطار النظري) ، بيت الشعر ، رام الله ، ط1 ، آب 1998م .
61. موسى (خليل) : قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ، 2000م .
- : بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة —دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2003م .
62. الناصر (إيمان) : قصيدة النثر العربية (التغيرات والاختلاف) ، مؤسسة الانتشار العربي ، وزارة الثقافة والتراث الوطني ، مملكة البحرين ، ط1 ، 2006م .
63. النجار (مصلح) : السراب والنبع — رصد لأحوال الشعرية في القصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م .
64. النصري (فتحي) : السرد في الشعر العربي الحديث ، في شعرية القصيدة السردية ، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم ، تونس ، ط1، 2006م .
65. الهمامي (الطاهر) : شعر الطليعة الأدبية في تونس 1968م- 1972م ، كلية الآداب ، منوبة ، دار سحر للنشر، تونس ، 1994م.

فهرس المصادر والمراجع

- : حفيف الكتابة فحيح القراءة- قضايا ونصوص تونسية، مطبعة فن الطباعة تونس، 2006م .
66. الوهبي (فاطمة): المكان والجسد والقصيدة ، المواجهة وتحليلات الذات ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2005م .
67. اليوسفي (محمد لطفي) : الشعر والشعرية ، الدار العربية للكتاب ، لبنان ، 1992م .
68. أمنصور (محمد) : خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفوبرانت، فاس، المغرب، ط1، 1999م.
69. بدوي (عبد الرحمن) : شخصيات قلقة في الإسلام ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1946م .
70. بشر (كمال محمد) : الأصوات العربية ، مكتبة الشباب ، مصر ، 1997م .
71. بلال عبد الرزاق : مدخل إلى عتبات النص ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ط 1 ، 2000م
72. بلبل (فرحان) : المسرح التجريبي عالميا وعربيا، مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر، ط 1، 1998م .
73. بلمليح (إدريس) : القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2000م .
74. بن خليفة (مشري) : سلطة النص ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط 1 ، جويلية 2000م .
75. بن زايد (عمار) : النقد الأدبي الحديث ، م و ك ، الجزائر ، 1990م .
76. بن عائشة (ليلي) : التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية، مصر، ط1، 2005م.
77. بن عبد الحفي (محمد) : التنظير النقدي والممارسة الإبداعية — دراسة لأعمال ستة نقاد معاصرين منشأة الإسكندرية ، مصر ، ط1 ، 2001م .
78. بنعمارة (محمد) : الأثر الصوف في الشعر العربي المعاصر ، شركة النشر والتوزيع ، المدارس ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2001م
79. بنيس (محمد) : حداثه السؤال (بخصوص الحداثه العربية في الشعر والثقافة) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 1988م .
- : كتابة الحو، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1994م.
- : الشعر العربي الحديث 3- الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1996م
- : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار العودة ، بيروت ، ط 1 ، 1979م.
80. بوجمعة بوشوشة : التجريب وارتحالالات السرد الروائي المغاربي ، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار تونس ، ط1، 2003م .
-
- : سردية التجريب وحداثه السردية في الرواية العربية الجزائرية ، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2005م .

81. بوسريف (صلاح) : رهانات الحداثة، أفق لأشكال محتملة ، دار الثقافة ، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1996م.
- : المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب، ط 1، 1998م.
- : فحاح المعنى، قراءات في الشعر المغربي المعاصر، دار الثقافة ، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000م .
- : مضايق الكتابة-مقدمات لما بعد القصيدة، دار الثقافة، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2002م .
- : الكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر، دار الحرف للنشر والتوزيع ، القنطرة، المغرب، 2007م.
82. تاويريت (بشير) : الشعرية والحداثة بين النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية ، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع ، سوريا ، دمشق ، ط 1 ، 2008م .
83. تيرماسين (عبد الرحمن) : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 2003م.
84. تليمة (عبد المنعم) : مقدمة في نظرية الأدب ، دار العودة ، بيروت ، ط 3، 1983م.
85. جبرا (إبراهيم جبرا) : الأسطورة والرمز (مبادئ نقدية وتطبيقات) ، منشورات وزارة الإعلام ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1991م .
86. جمعة (حسين): الإبداع الفني ، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1، 1983م .
87. جيدة (عبد الحميد) : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط 1 ، 1980م.
88. حداد (علي) : مقارنة الأبجدية- الشاعر ناقد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط 1 2000م .
89. حسين (خالد حسين) : في نظرية العنوان ، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق، سوريا ، ط 1 ، 2007م .
90. حفيظ (عمر) : التجريب في كتابات إبراهيم درغوتي القصصية والروائية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس ، تونس ، ط 1، 1999م .
91. حلاوي (يوسف): المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت، لبنان ط 1 ، حزيران- يوليو، 1997م .
92. حمادي (عبد الله) : الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، دراسات نقدية ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، ط 1 ، ديسمبر 2001م .
93. خرفي (صالح) : الشعر الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، (دط)، (دت).
94. خرفي (محمد الصالح): حوارات شعرية نقدية، ج 1 ، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل ط 1، مارس 2004م .

95. خضر (سعاد محمد) : الأدب الجزائري المعاصر ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، 1967م.
96. خفاجي (ابن سنان) : سر الفصاحة ، شرح وتصحيح عبد المتعالى الصعدي ، مكتبة ومطبعة علي صبيح وأولاده ، القاهرة ، مصر ، 1969 م .
97. خلاف (عبد الناصر) : أسفار الشاعر عبد الله بوخالفة ، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية ، الحامة الجزائر ، ط1 ، 2005م .
98. خلف (يوسف) : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، مصر ط 3، 1978م.
99. خير بك (كمال) : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1406هـ - 1986م .
100. داغر (شربل) : الشعرية العربية الحديثة ، دار توبقال ، المغرب ، ط 1 ، 1988م .
101. درويش (أسيمة) : مسار التحولات ، قراءة في شعر أدونيس ، دار الآداب ، بيروت لبنان ، ط 2 ، 1992م : تحرير المعنى ، دراسة نقدية لديوان أدونيس الكتاب 1 ، دار الآداب بيروت ، ط 1 ، 1997م .
102. راجحي (عبد القادر) : النص والتقعيد، دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر ، ج 1 ، ج 2، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران ، الجزائر ، ط 1 ، 2003م .
103. رفقة (فؤاد) : الشعر والموت، دار توبقال للنشر، بيروت، ط 1، 1973م.
104. رمانى (إبراهيم) : الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1991م.
105. زيتلي (محمد) : فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية ، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة ، الجزائر ، ط 1 ، 1984م .
106. زيد (علي عشري) : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر ، (دط) ، 1997م.
- : دراسات نقدية في شعرنا الحديث ، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتصدير، القاهرة، مصر، ط 2 ، 2002م.
107. سبيلا (محمد) ونبعد العالي (عبد السلام) : دفاتر فلسفية ، نصوص مختارة ما بعد الحداثة - 2 - فلسفتها، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2007م .
- : الحداثة، دفاتر نصوص مختارة ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط 3 ، 2008م
108. سخسوخ (أحمد) : التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون، مطابع هيئة الآثار المصرية ، مصر، 1989م .
109. سعد الله (أبو القاسم) : دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب، بيروت ، 1966م.

110. سعيد (خالدة) : حركية الإبداع ، دراسات في الأدب العربي الحديث ، دار العودة بيروت، ط 2، 1982م.
111. سلمان (نور) : الأدب الجزائري في رحاب العلم والتحرر، دار العلم للملايين ، بيروت، 1981م.
112. سلوي (مصطفى) : عتبات النص :المفهوم والواقعية والوظائف ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة محمد الأول ، المغرب ، ط 1 ، 2003م .
113. شراد (شلتاغ عبود): حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985م
114. عباس (إحسان): اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشرق، عمان، الأردن، ط 2 ، 1992م .
115. عبد الحليم (عبد اللطيف) : حديث الشعر، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، مصر، ط 3 ،شوال 1429هـ، أكتوبر 2008م .
116. عبد الفتاح (كاميليا) : القصيدة العربية المعاصرة - دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الجامعية ، الإسكندرية ، القاهرة، ط1، 2007م.
117. عبو (عبد القادر) : فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بث في آليات تلقي الشعر التراثي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ط1، 2007م .
118. عبيد (محمد صابر) : إشكالية التعبير وكفاءة التأويل، تجربة في القراءة الجمالية- دراسة، وزارة الثقافة الأردنية، عمان- دمشق ، سوريا ، ط1، 2007م .
119. عزام (محمد): اتجاهات القصيدة المعاصرة في المغرب، منشورات إتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا ، 1987م : النص الغائب، تحليلات التناص في الشعر العربي، دراسة ، منشورات إتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، 2001م .
120. عصفور (جابر) : رؤى العالم - عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2008م.
121. علي (جواد) : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، بيروت ، لبنان ، 1972م .
122. فتح الباب (حسن) : شعر الشباب في الجزائر بين الواقع الآفاق، م و ك ، الجزائر ، 1987م .
123. فخر الدين (جودت) : شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري ، منشورات دار الآداب ، بيروت، لبنان ، ط1، تشرين الثاني - نوفمبر 1984م .
124. فرح (مجدي) : تأملات نقدية في المسرح - دراسات ، منشورات أمانة، عمان، الأردن 2000م .
125. فضل (صلاح) : أساليب الشعرية العربية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1995م .
126. فيدوح (عبد القادر) : دلالات النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري ، ديوان المطبوعات الجامعية ، وهران ، الجزائر ، ط1، 1993م .

فهرس المصادر والمراجع

- : الرؤيا والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط 1، 1994م
127. كليب (سعد الدين) : وعي الحداثة ، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية ، دراسة منشورات إتحاد العرب ، دمشق ، سوريا ، ط 1 ، 1997م .
128. لوكان (عمر) : دلائل الإملاء وأسرار الترقيم ، إفريقيا الشرق ، طرابلس ، ط 1 ، 2002م .
129. مبروك (مراد عبد الرحمن) : من الصوت إلى النص ، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية مصر ، ط 1 ، 2000م .
130. مجموعة من الأساتذة والنقاد : سلطة النص ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ط 1 ، 2002م .
131. محمد (عبد المطلب) : التجريب والحداثة — دراسات في التجربة الشعرية ، دار الكتاب الحديث ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 1430هـ — 2009م .
132. مصايف (محمد) : فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث ، ش و ن ت ، الجزائر ، 1972م .
- : دراسات في النقد والأدب ، ش و ن ت ، الجزائر ، 1981م .
133. مطر (أحمد) : اللافئات ، بيت الحكمة للإعلام والنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، ط 2 ، 1995 .
134. منصر (نبيل) : الخطاب الموازي والقصيدة العربية المعاصرة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2007م .
135. ناصر (محمد) : الشعر الجزائري الحديث — اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975م)، دار الغرب الإسلامي ، بيروت، لبنان ، ط 1، 1985م .
- : رمضان حمود حياته وآثاره ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، ط 2 ، 1985م .
- : الصحف العربية الجزائرية ، ش و ن ت ، الجزائر ، 1986م .
136. ناوري (يوسف) : الشعر الحديث في المغرب العربي ج 1+ج 2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، ط 1 ، 2006م .
137. نخلة (محمود أحمد) : التعريف والتنكير بين الدلالة والشكل ، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط 1 1999م .
138. نصر (عاطف جودت) : الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الأندلس ، بيروت 1983م .
139. نور الدين (جودت) : مع الشعر العربي (أين هي الأزمة؟) ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ط 1 ، 1410هـ — 1990م .
140. هلال (محمد غنيمي) : النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت ، 1973م .
141. هيمة (عبد الحميد) : البنيات الأسلوبية في الشعر لجزائري المعاصر ، شعر الشباب نموذجاً ، مطبعة هومة ، الجزائر ، ط 1 ، 1998م .

142. وغليسي (يوسف) : النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ، إصدارات رابطة إبداع الثقافية ، الجزائر ، ط1 ، 2002م .
- : في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، ط 1، 1430هـ ، 2009م.
143. يعقوب (إميل) : كيف تكتب بحثاً؟ أو منهجية البحث، جروس برس، طرابلس، بيروت ، (دط) (دت).
144. يقطين (سعيد) : انفتاح النص الروائي، النص والسياق ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب، ط11989م .
145. يوسف (أحمد) : يتم النص والجيلولوجية الضائعة- تأملات في الشعر الجزائري المختلف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م .

2 - المراجع المترجمة :

1. برنارد (سوزان) : قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ، ج 2 ، تر : راوية صادق مراجعة وتقديم : رفعت سلام ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، ط 2 2000م .
2. برنارد (كلود) : الطب التجريبي، تر: يوسف مراد وحمد الله سلطان ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، مصر ، ط1، 2005 م .
3. بلانشون (موريس) : أسئلة الكتابة ، تر: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط4 ، 2004م .
4. تادييه (جان إيف): النقد الأدبي في القرن العشرين ، تر: مندر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ، حلب، سوريا، ط 1، 1994م .
5. تودوروف (تريفان) : نقد النقد- رواية تعلم، تر: سامي سويدان ، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت ، ط 1، 1986م .
- : الشعرية ، تر: شكري المبحوث ورجاء بن سلامة ، دار توبقال، المغرب ، ط 1، 1990م.
6. دريدا (جاك) : الكتابة والاختلاف، تر: ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط 1 ، 1988م .
7. دولوز: نيتشه والفلسفة ، تر : أسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ، ط 1 1993م.
8. شارتييه (بيير) : مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكريم الشرقاوي ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2001م .

فهرس المصادر والمراجع

9. قال (جان): الفلسفة الفرنسية من ديكرارت إلى سارتر، تر: فؤاد كامل، دار الثقافة، القاهرة ، مصر (دط)، (دت).
10. كورك (جاكو) : اللغة في الأدب الحديث – الحداثة والتجريب ، تر: ليون يوسف وعزيز صمانويل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1989م .
11. كوهين (جان): بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال ، المغرب، ط 1، 1981.
12. ميشونيك (هنري): راهن الشعرية ، تر : عبد الرحيم حزل ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط 2 ، 2003م .
13. هوراس: فن الشعر ، تر : لويس عوض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ط 3، 1988م.
14. ويليك (رنيه) : مفاهيم نقدية (النظرية الأدبية ، النقد الأدبي ، التاريخ الأدبي) ، تر : محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة ، ع 110 ، جمادى الآخرة ، 1407هـ – فبراير/شباط 1987م .
15. وليك (رينيه) ووارين (أوستين) : نظرية الأدب ، تر: محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، عمان ، 1987م .

3 – المراجع الأجنبية :

3-1-Livres :

1. Blanchot (Mourice) : Le livre a venir , Gallimard collection idées ,paris ,1959 .
2. Courtes(J) ,Greimas(A .J) :Sémiotique :dictionnaire raisonné de la théorie du langage ,hachette,paris,1979 .
3. Hoek(Léo- H) :la marque du texte, monton, paris ,1981 .
4. Meschonnic(Henri) :Critique du rythme,editions verdier,paris ,1982 .
5. Todorov (T) : Q est-ce que le structuralisme , coll, points, ed seuil ,1968 .
6. Ricoeur(Paul) :Du texte a l'action ,essais dherméneutique,ed du seuil1986 .
7. Zola(emile) :L assommoir ,imprime en cee,paris,1993 .

3-2-Dictionnaires :

1. La rousse :Dictionnaire de français, Maury-euro,livres –manche court,juin2002 .

Oxford Advanced learners dictionary of english, a.s hornly ;seventh – 2.
edition ;oxford, university press, 2006

4 – الدوريات والجرائد:

1. مجلة آمال ، الجزائر ، ع 59 ، 1984م .
2. مجلة الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب واللغات ، جامعة منتوري قسنطينة ، ع 5 ، 2000م .
: ع 4 ، 1997م .
3. مجلة الآداب البيروتية ، لبنان : ع 3 ، آذار (مارس) ، 1966م .
: ع 7 ، س 18 ، 1970م .
4. مجلة الثقافة ، وزارة الثقافة ، منشورات المكتبة الوطنية ، الحامة ، الجزائر ، ع 08 – 09 ، 2006م .
5. مجلة الحوار، باريس ، ع 12 ، 1988م .
6. مجلة الشعر ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، القاهرة : ع 8 ، س 1 ، أغسطس 1964م .
7. مجلة المجلة : م 14 ، ع 82 ، س 7 ، 1963م .
8. مجلة الناص ، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل ، الجزائر، ع 2 أكتوبر مارس ، 2004م .
: ع 7 ، مارس 2007م .
9. مجلة شعر البيروتية ، بيروت ، لبنان : : ع 12 ، ربيع 1961م .
: ع 12 ، س 3 ، 1959م .
: ع 14 ، س 4 ، ربيع 1960م .
10. مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت : ع 7 ، كانون الثاني (ديسمبر) ،
1978م .
: مج 37 ، ع 3 ، يناير – مارس 2009م .
11. مجلة عمّان ، أمانة عمان، الأردن ، ع 110 ، 2004م .
: ع 127 ، كانون الثاني 2006م .
12. مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر :
: ع 4 ، مج 4 ، ج 1 ، ج 2 ، يوليو – أغسطس – سبتمبر 1984م .
: ع 4 ، مج 6 ، يوليو – سبتمبر 1986م .
: ع 4 ، مج 13 ، ج 1 ، شتاء 1995م .

فهرس المصادر والمراجع

- ع1 ، مج 14 ، ج2 ، ربيع 1995م .
: مج 16 ، ع 1 ، صيف 1997م .
13. مجلة كتابات معاصرة ، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية ، بيروت ، لبنان :
: ع 30 ، مج 8 ، آذار - نيسان ، 1997م .
: ع 43 ، مج 11 ، آذار - نيسان 2001م .
: ع 56 ، مج 14 ، آيار - حزيران 2005م .
14. مجلة مواقف (للحرية والإبداع والتغيير) ، بيروت ، لبنان :
: ع 17 - 18 ، أيلول - كانون الأول ، 1971م .
: ع 36 ، شتاء 1980م .
15. جريدة النصر ، قسنطينة، الجزائر : 14 أكتوبر 1984م
: 29 أكتوبر 1984م
: 28 أفريل 1985م
: 12 أفريل 1986
: 07 جوان 1987م
: 20 سبمبر 1987م .

5 - المعاجم :

1. ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم) : لسان العرب ، دار صادر، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1410هـ - 1990م .
2. الرازي (زين الدين بن أبي بكر عبد القادر) : مختار الصحاح ، تحقيق : إبراهيم زهوة ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1426هـ - 2005م .
3. إلياس (ماري) وحسن (قصاب) : المعجم المسرحي ، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، مكتبة لبنان - ناشرون ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1997م .
4. حمودة (إبراهيم) : معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية ، مؤسسة العربية للطباعة والنشر والإعلان ، القاهرة ، مصر ، ط 2 ، 1988م .

فهرس المصادر والمراجع

5. رضا (أحمد) : معجم "متن اللغة" - موسوعة لغوية حديثة ، مج 1، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، 1377 هـ - 1958 م ..
6. سلامة (أمين) : معجم الإعلام في الأساطير اليونانية والرومانية ، مؤسسة العربية للطباعة والنشر والإعلان ، القاهرة ، مصر ، 1988 م .
7. علوش (سعيد) : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، منشورات المكتبة الجامعية ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1984 م .
8. كامل (محمدي وهبة) : معجم لمصطلحات العربية ي اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، لبنان ، 1979 م .
9. مجموعة من المؤلفين : المنجد الإحصائي ، دار المشرق ، بيروت، لبنان ، ط 3 ، 1969 م
10. مصطفى (إبراهيم) وآخرون : المعجم الوسيط ، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع ، إسطنبول ، تركيا ، ط2 ، 1972 م .

7 - الرسائل الجامعية :

1. بولفوس (زهيرة) : جدلية الموت والانبعاث في شعر على أحمد سعيد (أدونيس) ، رسالة ماجستير إشراف الأستاذ الدكتور : يحيى الشيخ صالح ، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري- قسنطينة 2003 - 2004 م .
2. رامول (كريمة) : قصيدة التوقيعة في الشعر الجزائري المعاصر ، رسالة ماجستير ، إشراف الأستاذ الدكتور : الاخضر عيكوس ، قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب واللغات ، جامعة منتوري - قسنطينة ، 2002- 2003 م .
3. صحراوي (عبد السلام): نظرية الأدب المضاد في الخطاب الروائي العربي المعاصر - دراسة في المفاهيم وتحديد الخصائص، أطروحة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور: عبد الله حمادي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات ، جامعة منتوري- قسنطينة ، 2002- 2003 م
4. عبد الوهاب (منار): التجريب في القصة السورية (1970- 2000م)، رسالة ماجستير ، إشراف الدكتور: فؤاد المرعى، كلية الآداب، جامعة حلب ، سوريا، 1425 هـ - 2004 م .
5. قريشي (لخضر) : نزعة التجريب في الممارسة النقدية العربية - نقد الشعر نموذجاً ، أطروحة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور: واسيني الاعرج ، قسم اللغة لعربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2007 م.
6. كحلي (عمارة) : كتابة مالك حداد من منظور جماليات التلقي، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور: الاخضر بن عبد الله ، معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة وهران ، الجزائر، 1999 م

8 - أعمال الملتقيات :

1. آفاق الدراسات في اللغة والأدب بين الحاضر والمستقبل ، المؤتمر العلمي الأول لقسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب ، الجامعة الأردنية، عمان ، 16- 18 ماي 1999م.
2. الجهود النقدية العربية المعاصرة، قسم اللغة العربية والدراسات القرآنية ، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية ، قسنطينة ، 21-22 جانفي 2008 م .

9 - المواقع الإلكترونية :

<http://www.aw-dam.org>.

فہرست
المواضیٰ

مقدمة.....	أح
الباب الأول : التجريب والشعر - مقاربات نظرية.....	1- 123
الفصل الأول : قراءة في مفاهيم البحث ومصطلحاته.....	2- 76
1- مقاربات موضوع الدراسة.....	3
2- ماهية التجريب.....	5
1-2- التجريب لغة.....	5
2-2- التجريب اصطلاحاً.....	6
1-2-2- التأصيل لمفهوم التجريب.....	7
2-2-2- مداخل إلى التجريب في الشعر.....	14
1-2-2-2- التجريب/التخريب.....	14
2-2-2-2- التجريب/التغريب.....	22
3-2-2-2- التجريب/التجربة.....	31
4-2-2-2- التجريب/التشكّل.....	38
5-2-2-2- التجريب/الإبداع.....	44
6-2-2-2- التجريب/الحدّاة.....	51
7-2-2-2- التجريب/ الطليعة.....	62
3- قراءة في مفهوم " الخطاب ".....	72
الفصل الثاني : التجريب وارتحالات الشعر العربي.....	77- 123
1- امتدادات التجريب في الشعر العربي.....	78
2- خصائص الخطاب الشعري التجريبي المعاصر وإشكالاته.....	85
1-2- الخصائص.....	85
2-2- الإشكالات.....	93
1-2-2- إشكالية التسمية.....	94
إشكالية التلقي.....	106

3-اتجاهات التجريب في الشعر العربي المعاصر.....	110
الباب الثاني : تجليات التجريب في الشعر الجزائري المعاصر.....	304 - 124
الفصل الأول : تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر.....	177 - 125
1- مدخل إلى جزائرية الخطاب الشعري.....	126
2- مسار التحول وإرهاصات التميز.....	130
1-2- قراءة على قراءات في مسار التحول.....	130
2-2- معالم التحول.....	143
2-2-2- الإرهاصات.....	144
2-2-2- العبور.....	150
2-2-3- الاختلاف.....	170
الفصل الثاني: إشكالات التجريب في الشعر الجزائري.....	207-178
1- المفارقة بين الممارسة الإبداعية والتنظير النقدي.....	179
1-1- التنظير النقدي للشعر عند الغربيين والعرب.....	181
1-2- التنظير النقدي للشعر في الجزائر.....	182
2- سؤال المرجعية والهوية الضائعة.....	193
1-2- هيمنة المرجعية المشرقية.....	194
2-2- غياب الهوية.....	198
3- الانقطاع والقطيعة.....	200
1-3- انقطاع التجارب الشعرية الفاعلة.....	200
2-3- القطيعة مع التجارب الشعرية الجزائرية.....	203
الفصل الثالث : الأشكال التجريبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ...	304 - 208
1- قراءة في مصطلح " الأشكال التجريبية ".....	209
2- التجريب في القصيدة العمودية.....	214
3- شعر التوقيعة.....	240

256	4- القصيدة البصرية.....
262	5- النص العابر للأجناس الأدبية.....
263	5-1- القصيدة النثرية.....
274	5-2- قصيدة القناع.....
298	5-3- تنويعات على البنية الدرامية.....
472 - 305	الباب الثالث : جماليات النص الشعري التجريبي الجزائري المعاصر
388- 306	الفصل الأول: التجريب في اللغة الشعرية
308	1- لغة الحديث اليومي.....
313	2- الغموض:.....
316	2-1- الانزياح.....
325	2-2- التجريد.....
326	2-2-1- تفجير اللغة
338	2-2-2- التشفير اللغوي.....
348	3- الكلمات الأجنبية.....
355	4- تحولات المعجم الشعري.....
355	4-1- المعجم الواقعي
362	4-2- المعجم الوجداني
367	4-3- المعجم التأملي
371	5- الصورة الشعرية/الرمز.....
422 - 389	الفصل الثاني : التجريب في الإيقاع.....
390	1- مدخل إلى حركية الإيقاع في الشعر الجزائري
393	2- حركية الإيقاع الخارجي:
400	2-1- القالب المهجين (العمودي/الحر).....
403	2-2- التدوير.....

411.....	3- حركية الإيقاع الداخلي
472 - 423.....	الفصل الثالث : التجريب في مكانية النص
425.....	1- التجريب في عتبات النص الشعري الجزائري المعاصر
426.....	1 1 - عتبة العنوان
433.....	1 2 - عتبة الغلاف
439.....	1 3 - عتبة الإهداء
441.....	1 4 - عتبة المقدمة
442.....	2- التجريب في التشكيل البصري للنص
443.....	2-1 - البياض
448.....	2-2 - النبر البصري
452.....	2-3 - علامات الترقيم
459.....	2-4 - الهوامش
461.....	2-5 - التأطير والأشكال الهندسية
446.....	2-6 - الخطوط و الرسوم
473.....	خاتمة
478.....	فهرس المصادر والمراجع
498.....	فهرس الموضوعات